ARD review 17/2000

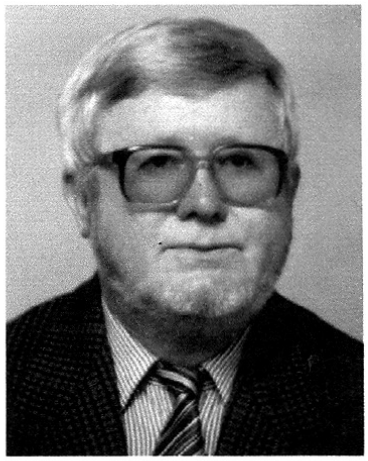
Biro za arhitektonsko projektovanje, istraživanje i edukaciju, Beograd,
Architectural Research and Design Studio, Belgrade

DESET GODINA NASELJA "GOLF 12" U BEOGRADU

Tekst:
Dr. Mihailo Čanak, DIA, Naučni savetnik

Konačno se napunilo deset punih godina od začetka mnogo reklamirane i glorifikovane stambene operacije "Golf 12". To je prva operacija koja je otvorila širom vrata svetskoj arhitekturi i uvela je u Beograd. Ideja nije nova: na jednom mestu okupiti više svetski poznatih arhitekata iz raznih zemalja i omogućiti da svaki od njih izgradi po jednu stambenu zgradu, čime bi se dobila specifična živa i atraktivna medjunarodna izložba stambene arhitekture. Još davne 1927 u naselju Weissenhof u Stutgartu, Mies, Scharoun, Oud, Behrens i drugi (ukupno njih 17), otvorili su nove puteve savremenoj stambenoj arhitekturi. Ovakve kolektivne operacije su se javljale i kasnije, u Vroclavu (1929), Beču (1930), kao i posle II sv. rata u Berlinu (1957) u okviru izložbe Interbau, kada su svoje realizacije ponudili Le Corbusier, W.Gropius, A.Aalto i drugi najpoznatiji svetski arhitekti.

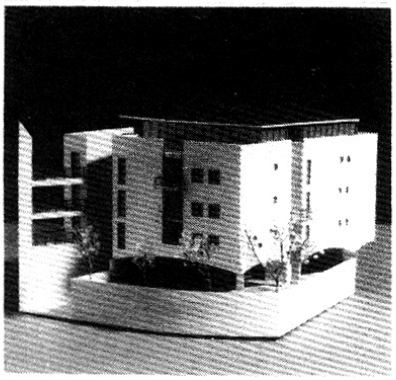
Kod nas je operacija ove vrste zamišljena 1990. god., a osmislio ju je, ko bi drugi nego Ivica Mladjenović, dobar arhitekta, publicista, pisac, pesnik, i nevidjen organizator, autor pet trijenala svetske arhitekture (šesti se sprema za juni 2000.) kao i mnogih drugih arhitektonskih izložbi, a čiji smo članak o novijoj srpskoj arhitekturi prikazali u br. 16 našeg časopisa. Beše to pred sam raspad ove naše lepe zemlje, a Ivici pade na pamet (njemu stalno ponešto pada na pamet) da inicira jedan beogradski "Weissenhof". E sad, pazite, kada takva ideja padne na pamet nekom bogatom investitoru, to je pre svega jedan marketinški potez. Pozovu se najbolji arhitekti, plate im se debeli honorari, izvedu se zgrade na svetskom nivou i skupo prodaju, pokriju se troškovi, ponešto se i zaradi, a investitor se pročuje po celom svetu i dobije nove značajne poslove i u zemlji i u inostranstvu. Medjutim, kako je to organizovao Ivica Mladjenović, pomoću štapa, kanapa i belog miša, kako je uspeo da nagovori arhitekte formata Kurokawe, Tigermana, Dahindena i Kade da se ovde angažuju za naše beogradske honorare i što je još teže – kako je uspeo da ovde pronadje kako-tako odgovarajućeg investitora (Veletehna-CIP) to je običnom ljudskom umu nedostupno! Evo i slike tog neverovatog čoveka!



Ako mislite da je jednostavno organizovati jednu ovakvu operaciju, ljuto se varate i zato se time malo ko bavi. Potrebno je poznavati stotine ljudi po belom svetu, održavati stalnu prepisku s njima (koja košta k'o Svetoga Petra kajgana!), moljakati za saglasnosti, tražiti investitore. A dobri Ivica je sve to sam samcit radio i uradio, bez sponzora, bez Getija i Gugenhajma. Tako je uostalom pripremao i svojih šest trijenala, objavio svoje knjige pa čak i, o svom ruhu i kruhu, izdao dva broja časopisa "Grad", dok na kraju, suočen sa opasnošću da ga se najbliža i pregladnela familija ne odrekne u novinama, nije bio prinudjen da malo suzi svoje aktivnosti. I sve to on radi "za krompire", nema tu ni ćara ni šićara. Svestan je on od samog početka da će ga gradjevinari i projektanti malo po malo istisnuti iz prvog plana i ostaviti mu mutnu i neodredjenu titulu "konceptora", da će ga, i pored sveg "gicanja" malo po malo pokriti trava zaborava, ali on ne odustaje, on sve ovo ne radi iz lične koristi, već zato što mora. Svaka njemu čast i čest!

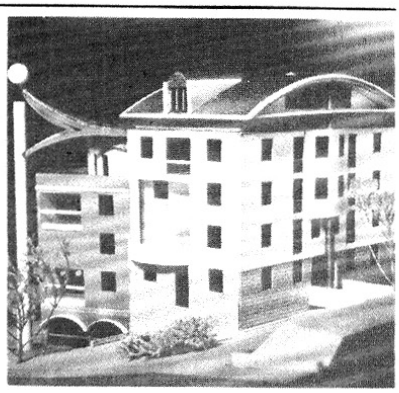
Formiranje ekipe autora, slično je skupljanju impresionističkih slika. Ako možete, vi ćete nabaviti Renoara i Sezana, ako ne možete vi ćete se zadovoljiti i sa jednom Nadeždom Petrović, a ako vam ni ona nije pristupačna, nabavićete nešto od živih savremenika, mada će rejting vaše kolekcije dosta kalirati. E, pa Ivica je sakupio sasvim uglednu kolekciju majstora arhitekture, medju kojima se nesumnjivo posebno istuču K.Kurokawa i S.Tigerman, dok se i svi ostali - veoma visoko kotiraju. Ukupno ih je osmorica, i to sedam stranaca i jedan naš, ugledni arhitekta Aleksandar Djokić.

Uz mnogo muka i nevolja koje smo svi zajedno preživeli, i koje preživljamo i danas, većina njihovih ostvarenja je pri kraju izgradnje, tako da se već mogu prikazati i u javnosti. Kuće su pretrpele razne promene u cilju povećanja kapaciteta i ekonomske efikasnosti, ali su njihove osnovne



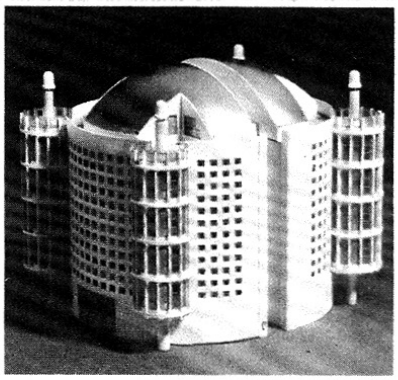
YACOV RECHTER (1924)

Izraelac, živi u Tel Avivu. Baveći se arhitekturom, koja je uspostavljala gotovo uvek neku vezu za internacionalnim stilom, i njenim premisama, tragom Hitchcocka iz 1929. godine, Rechter je bio svestan da polazišta Schindlera (Lovell Beach House!) mogu u Izraelu, recimo, gotovo definisati tradicionalnost kao znak pred arhitektonskim volumenom. Otuda, unapred se od Rechtera mogu očekivati zgrade koje će valorizovati detalj kao skupinu znakova ispred sasvim čvrstog, opredeljenog korpusa. Njegov beogradski projekat sadrži 16 stanova, sa ukupno 1203,50 m².



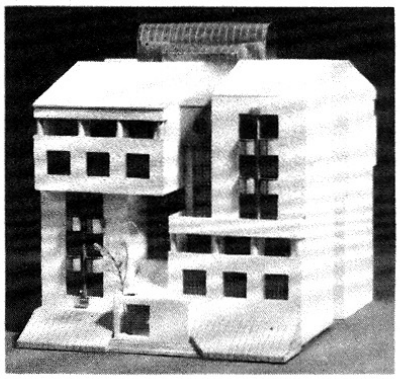
ALEKSANDAR ĐOKIĆ (1936)

Jugosloven, živi u Beogradu. Bilo je očigledno da je i sam Dokić jedva čekao neki svoj „teži" zadatak, da bi se odvojio od imidža koji mu je beogradska sredina odredila pre desetak godina. Upravo, na Golfu 12 Đokić je bitno drugačiji, nije opsednut znacima nove romantike ili postmoderne na zalasku. On je ovde lucidni graditelj kuće u kući, razložni istraživač novog u funkciji stana. Nije hteo da sasvim izbegne i ono čega se ne odriče: detalj kao izraz arhitektonske narativnosti. Njegov beogradski projekat sadrži 14 stanova, sa ukupno 1276,90 m².



JUSTUS DAHINDEN (1925)

Švajcarac, živi u Zoerichu i Beču. Za Dahindena nikada nije bilo važno da li je neko u stanju da projektuje i izgradi kuću ili kuće natprosečnih tehničkih parametara. Uvek je govorio: važan je stav, koncept, važno je šta hoćete da postignete. I njegov beogradski projekat valorizuje geometrijske volumene. Sve je, dakako, u dosluhu sa osnovom koja ima obris prirodnog tela u pokretu. Dosledno, u stan uvodi niz novosti. Iznenadjenja se pretvaraju u istinski dogadaj stanovanja i života, uopšte. Njegov beogradski projekat sadrži 16 stanova, sa ukupno 1605,40 m²



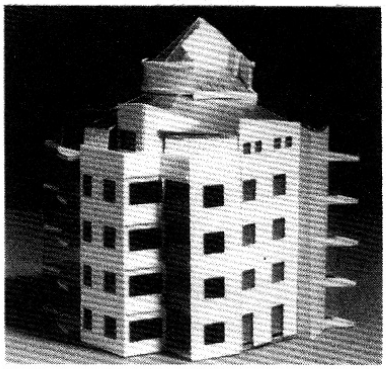
RICHARD ENGLAND (1937)

Maltežanin, živi u Valletti. Kada govori o svom mediteranskom arhitektonskom jeziku, England je svestan da on podrazumeva jednostavnost, čistotu, ali i raskošnost, istovremeno. Njegov beogradski projekat je splet, ipak, vrlo složenih struktura koje odvaja boja, koje podstiče materijal. Na nevelikom objektu on će demonstrirati savršeno poznavanje svih tih odnosa. Nekad se pisalo: on vlada odnosima masa. Zaboravljalo se: upravljanje masama je produkt birokratije. England je pesnik, a ne vladalac. Njegov beogradski projekat sadrži 18 stanova, sa ukupno 1167,55 m².

ideje uglavnom očuvane. Dobili smo jednu izuzetno šarenu i šarmantnu aglomeraciju, koju smo nameračili da, ako Bog da, kuću po kuću, prikažemo u ovom i sledećim brojevima našeg časopisa, s tim što ćemo, kao što je i red, početi od domaćeg autora, arhitekte Aleksandra-Ace Djokića.

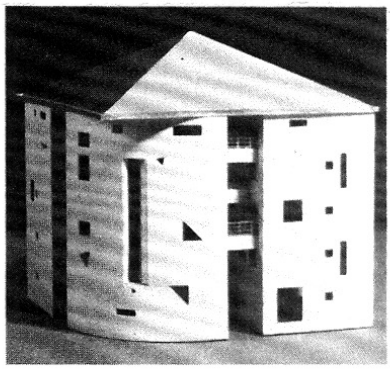
Dabome, uvek se može postaviti pitanje: da li ove zgrade zaista reprezentuju svoje autore, ili možda spadaju u njihova manje značajna ostvarenja. Imajući u vidu da, s obzirom na okolnosti, projekti nisu razradjeni u NJIHOVIM već u NAŠIM biroima, pre bi se moglo reći da se radi o ovom drugom slučaju, ali to ne treba mnogo da pogorša naše raspoloženje, to su ipak bili i ostali NJIHOVI projekti. U ostalom, ni Sezanova slika u našem Narodnom muzeju ne spada u njegova najveća ostvarenja, ali mi se ipak ponosimo njome, pa ćemo, vala. I ovim kućama!

STANLEY TIGERMAN (1930)



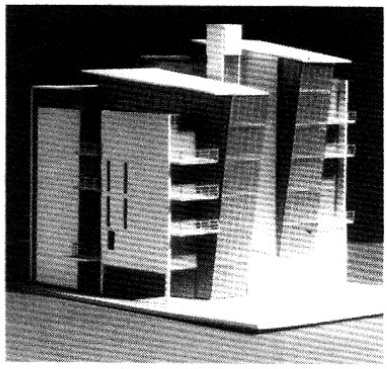
Amerikanac, živi u Čikagu. U svom beogradskom projektu Tigerman je više nego u svim svojim dosad realizovanim projektima okrenut tajnovitim odnosima okoline, direktne lokacije i susedstva. Kao istraživač, on će na otkriću dinamičnih radijalnih sistema izraditi sve svoje fizičke postulate. Na volšeban način će uvoditi u svoje strukture linije „pada", linije „vodjenja", linije „pokreta". Tigerman nije više zajedljivi arhitektonski boem, u Beogradu je mislilac, pre svega. Njegov beogradski projekat sadrži 18 stanova, sa ukupno 1003,50 m².

KISHO KUROKAWA (1934)



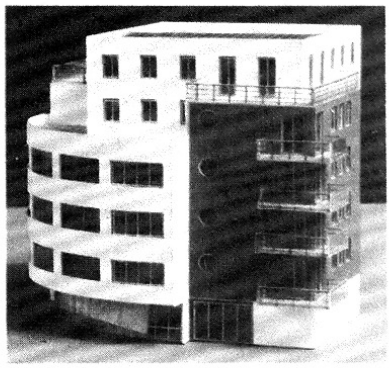
Japanac, živi u Tokiju. U Beogradu, Kurokawa gradi simbiozu Dela i Celine (skup zgrada organizuje celu zgradu), simbiozu Istorije i Budućnosti (tradicionalni oblik krova i geometrijska apstraktnost). Svaka mu „zgrada" ima posebne odlike. Na impresivan način, Kurokawa uvodi u svoju arhitektonsku poetiku, i bez velikih zahvata, ceo sistem slika kaleidoskopske ritmike. U enterijeru stana niz je novosti, od pozicija sanitarnih blokova, do dvoznačnosti prostora za dnevni boravak. Njegov beogradski projekat sadrži 15 stanova, sa ukupno 1077,60 m².

KLAUS KADA (1940)



Austrijanac, živi u Gracu. Svako uporedjivanje njegovog beogradskog projekta sa bilo kojim nedavno završenim njegovim projektom, pokazalo bi da je Kada arhitekta koji ne robuje kanonima, modelima, premisama, opredeljenjima. Jednostavno, Kada gradi projekte kojima definiše svoj stav prema svakom posebnom zadatku. Sledиće poruke treće generacije modernista samo do neke svoje zamišljene granice. Crpeće izvore Bauhausa, osluškivaće kretanje De Stijla i organske arhitekture, danas. Njegov beogradski projekat sadrži 14 stanova, sa ukupno 1275,55 m².

HENRY NIELEBOCK (1943)



Nemac, živi u Berlinu. Kada je stigao njegov projekat u Beograd, i za Beograd, gotovo svi smo istovremeno rekli: mora da se Nielebock družio sa beogradskim krugom modernista. Naravno, to je nemoguće, ali, eto, moguće je da samo jedna šetnja beogradskim ulicama Nielebocka dovede na prag znatiželjnog i smislenog istraživanja beogradske kuće u nedavnoj prošlosti. Lako, lepršavo, reklo bi se uviđavno, Nielebock na postamentu istorije gradi budućnost, ne samo svoju. Njegov beogradski projekat sadrži 17 stanova, sa ukupno 1220,10m².

Naselje Golf 12 (1)

KUĆA ALEKSANDRA DJOKIĆA

Kada se radilo o izboru stranih autora, način njihove selekcije je verovatno bio dosta jednostavan. Ivica Mladjenović je pustio svoje legendarne pipke na sve strane i doveo najbolje od onih koje je mogao da ulovi. Medjutim, prilikom izbora domaćeg autora, stvar je bila drugačija, jer bi se svi naši projektanti rado otimali da budu uključeni u jednu medjunarodnu selekciju; to je, istina, mala mast, ali velika čast! Koža mi se ježi pri pomisli šta bi bilo da je stvar išla preko neke društvene institucije, pa da je raspisan konkurs, pa formirana (već unapred opredeljena) komisija, pa kreću čaršijske priče, pa se prijatelji posvadjaju, pa, idi begaj, nikad kraja. A ne, hvala lepo! Ivica Mladjenović je bez mnogo razmišljanja sam izabrao i pozvao našeg predstavnika.

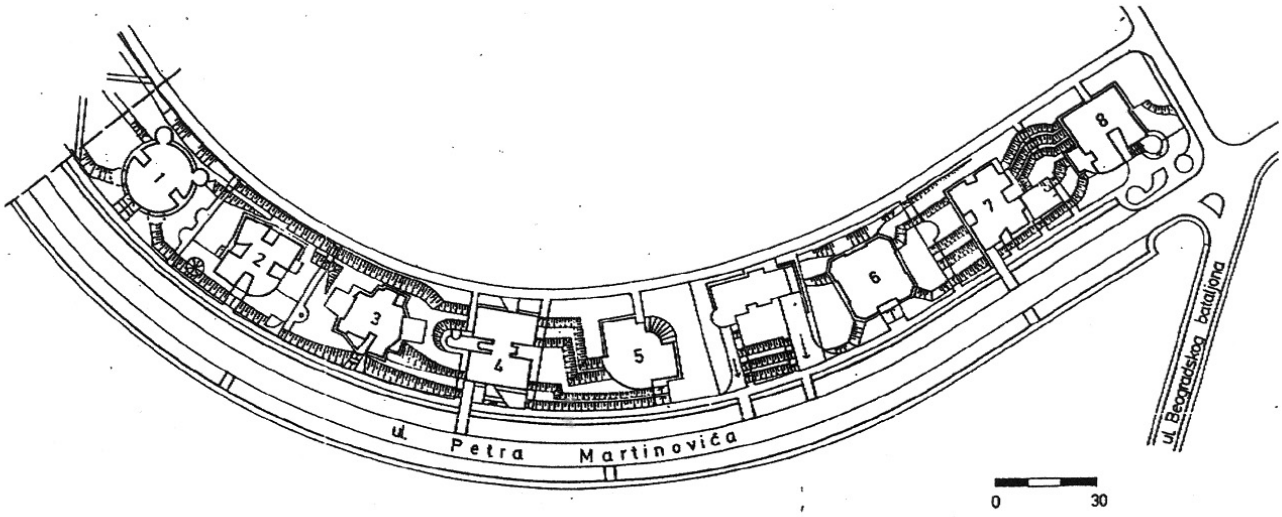
Da vidimo prvo, kakva se sve stambena arhitektura uopšte pravi kod nas. Ja lično sagledavam nekih pet njenih vidova ili osnovnih kategorija i to:

- tradicionalistička (klasicistička, istoricistička, neovernakularna, itd.),
- modernistička (neomoderna, high- i slicktech, minimalistička, itd.),
- ekspresionistička (neoekspresionistička, romanična, fantastična, organska, itd.),
- neoeklekticistička (ozbiljniji pokušaji sinteze tri prethodna osnovna toka, rana postmoderna)
- anonimna (utilitarna, bez fizionomije i konceptualne baze, koja pokriva cca 70%, ukupnog stambenog fonda).

U principu, jedno stambeno naselje nije ni vašarište ni zabavni park, ali u retkim slučajevima kao što je ovaj, kada se radi o jednoj reviji "in situ" svetske arhitekture, onda se ne samo dozvoljava, već i očekuje da zgrade budu prvenstveno UNIKATNE i ATRAKTIVNE. Za ispunjenje ovog cilja je, nesumnjivo, najpovoljnija ekspresionistička arhitektura, a jedno od najistaknutijih mesta medju našim ekspresionistima pripada arhitekti Aleksandru-Aci Djokiću, koji je konsekventno orijentisan prema ovoj tendenciji poslednjih trideset godina, a neverovatno je kreativan i isto toliko i produktivan. Skoro sve što od zgrada na Banovom brdu i Čukarici predstavlja arhitektonsku vrednost, prošlo je kroz njegove ruke. Nije dakle čudno što je Ivica Mladjenović pozvao baš Acu, Aca (najverovatnije) "Veletehnu CIP" i tako se otvorila organizaciona konstrukcija, u stilu "baba za dedu, deda za repu i iščupaše repu". A sada, prvo lepo pogledajte sliku arhitekte Aleksandra-Ace Djokića, a onda ćemo da vidimo kakvu je to kuću Aca pripremio specijalno za ovu priliku, jer on i pored svog prepoznatljivog postupka, neprikidno prolazi kroz nove kreativne faze.

Grupacija, u kojoj se nalazi i ova kuća, predstavlja jednostavan niz od osam stambenih objekata koji se pruža duž ulice Petra Martinovića na Banovom brdu u Beogradu. Djokićeva kuća je označena brojem 8, što znači da se nalazi na samom početku niza, na raskrsnici sa ulicom Beogradskog bataljona. Što se ostalih kuća tiče, vaš zadatak je da na bazi situacije sa neredne strane i fotografija maketa sa strana 2 i 3, pogodite koja je kuća označena kojim brojem, tako da vam čitanje ovog materijala bude em zabavno, em i poučno. Urbanističko rešenje grupacije nije, dakle, baš neko čudo od originalnosti, ali zato nisu krivi ni projektanti, ni investitor pa ni sam konceptor. Ta lokacija se mogla dobiti, pa ili uzmi ili ostavi, i uzeše je... Sama lokacija Djokićeve kuće ima svojih prednosti, ali i nedostataka. Prednosti su veća otvorenost, pošto je kuća na uglu, a nedostaci veća izloženost buci od saobraćaja.

Medjutim, reklo bi se da će stanari njegove kuće više muke imati sa ugostiteljskim objektom u prizemlju koji predstavlja kombinaciju restorana i kafane, nego sa bukom iz okoline. Biće tu buke i galame, biće tu i svadbi, ima tu i jedna lepa terasa, mila gostima a nemila stanarima. Istina, ulaz u stambeni deo zgrade je na drugoj strani pa se stanari neće direktno susretati sa treznim i pijanim gostima, ali mnoge stambene prostorije izlaze baš na stranu iznad kafane i sad šta je, tu je, biće im kako im bude. Ni za projektni program ne treba kriviti projektanta, on ubacuje sadržaje koji su mu uslovljeni, a Aca je ovaj problem razrešio najbolje što je mogao.



Kako rekosmo, Investitor se nije baš proslavio nekim oroginalnim urbanizmom. Imao je na raspolaganju parče ulice Petra Martinovića, u njoj je prosto poredjao svoje kuće i to je sve. Medjutim, same kuće su izvadile stvar. Vesele i raznolike, one su najubedljiviji argument protiv beskrajnog i monotonog ponavljanja koje je upropastilo tolika naša naselja gradjena u industrijalizovanoj stambenoj izgradnji. Mnogo lepih unikata, to je ono što je ovom, a i svim ostalim našim gradovima potrebno. Dugo će još vremena proći, dok se rane od industrijaizacije ne zaleče.

Vesela je i Acina kuća. On je inače, jedan od naših retkih arhitekata koji uspešno kombinuje ekspresionističku orijentaciju sa elementima specifične postmoderne koju neki naši teoretičari (Dr. Zoran Manević na pr.), pa i sam Aca nazivaju neoromantizmom, ali u ovom slučaju on kao da svoj kreativni postupak usložava, dodajući i jednu osnovnu neomodernu notu, uz svodjenje

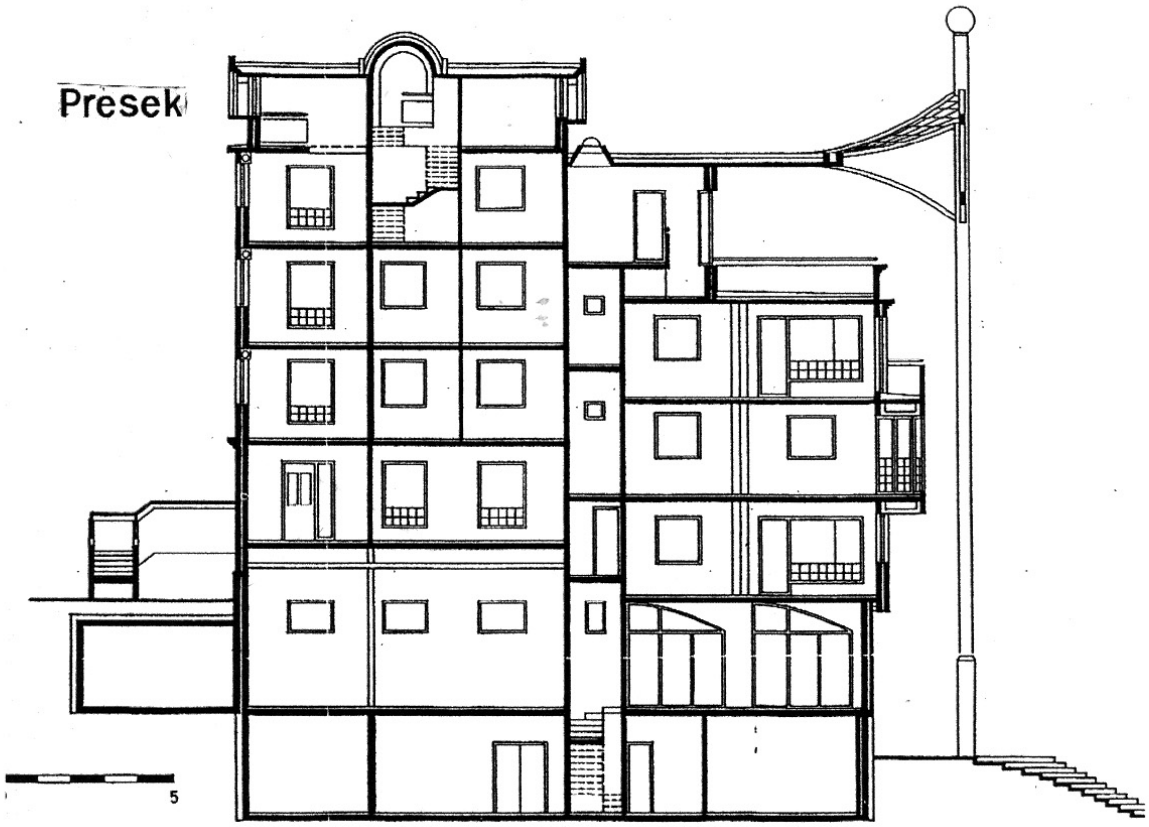
asocijacija na prošlost samo na nekoliko detalja kao što su bogato profilisani polulučni zabati na krovu. Aca Djokić ovde veoma ubedljivo pokazuje da njegova oblikovna iztraživanja ni iz daleka nisu iscrpena i da se suvereno kreće kroz sve konceptualne tokove savremene arhitekture. Kao za "švedskm stolom" on se slobodno služi iskustvima ekspresionizma, postmoderne, ali kada zatreba i neomoderne. Ko zna kakvim će nas novim iznenadjenjima obradovati u svom budućem radu.

Ako uporedite fotografije završenog objekta i njegov izgled (na str. 7), videćete da realna zgrada izgleda daleko bolje od samog crteža. Danas većina arhitekata teži da dobije dopadljive crteže, ne vodeći računa o ukupnom utisku, dok oni savesniji i daleko redji neprekidno vrše trodimenzionalne provere, tretirajući dvodimenzionalne prikaze samo kao pomoćnu tehničku dokumentaciju. Veliki arhitekti kao što su Frank Gehry i Richard Meier tokom projektovanja naprave po nekoliko maketa u raznim razmerama, preko kojih stalno kontrolišu sve faze izrade projekta i promene u njegovom konceptu. Aca Djokić je takodje poznat po svojim naklonostima prema maketama što na kraju uvek daje optimalne rezultate. Vi se ne morate uvek složiti sa njegovom arhitekturom ali mu, sasvim sigurno ne možete zameriti da je neizbalansiran ili nekonsekventan. On uvek vrlo dobro zna kako će njegova zgrada izgledati u tri dimenzije

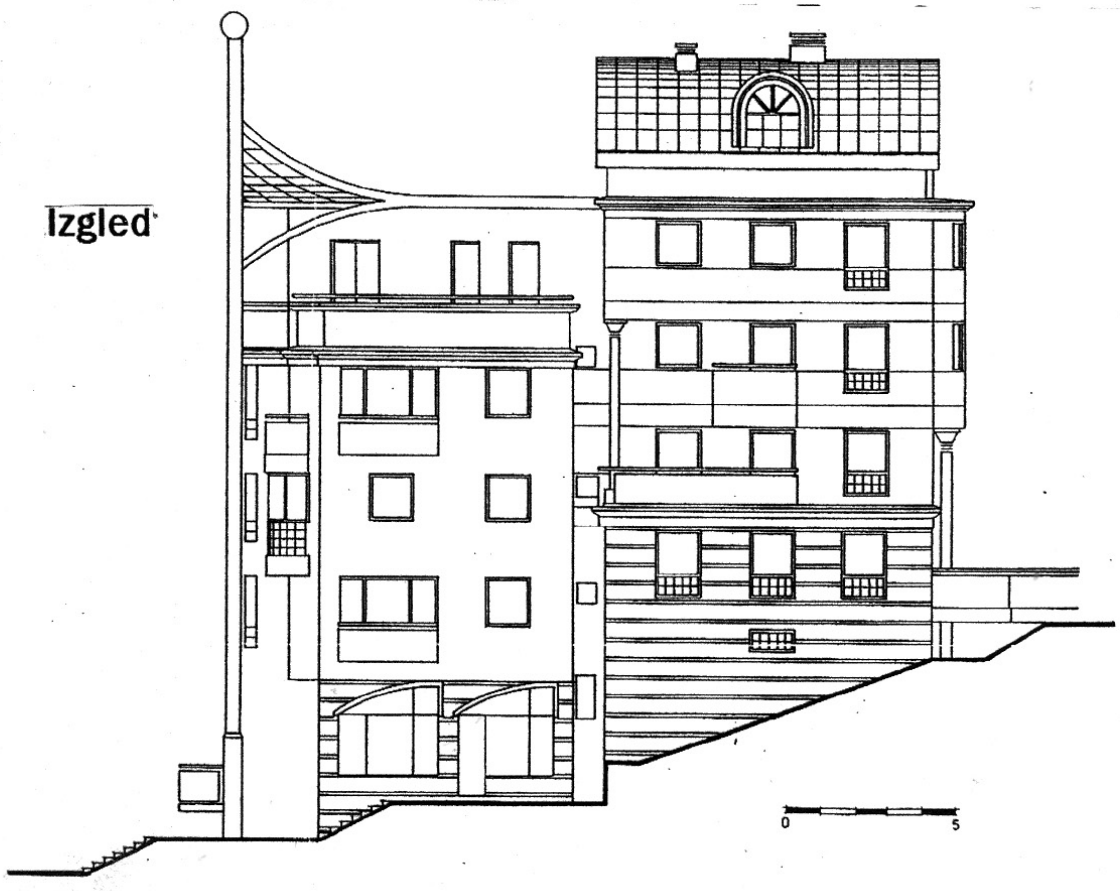
Primer za to je onaj neuobičajeni slobodnostojeći stub na samom uglu zgrade, koji u stvarnosti daleko bolje izgleda nego na dvodimenzionalnom crtežu fasade (vidi izgled na str. 7). Imajući u vidu da stub prolazi posred kafanske terase, ne smemo ni da zamislimo šta će vlasnik ugostiteljskog objekta na njega sve da nakači tokom vremena, medjutim, ako se to bude radilo uz asistenciju projektanta to uopšte ne mora loše da ispadne. U suprotnom, ne smemo ni da pomislimo...

Kada mi je doneo grafičke podloge za ovaj primer, Aca mi kaže: "Ima da se povaljaš od smeja, kad vidiš kakve su osnove stanova!", Zašto, pobogu? Tačno je da u rešenjima stanova nema ničeg novog i senzacionalnog, ali to su stanovi sa potpuno korektnim organizacionim šemama i u svemu prilagodjeni našim propisima. Oko dobro osvetljenog i provetrenog stepeništa grupišu se po četiri stana na etaži raznih struktura. Stanovi su jedno- i dvoetažni, tako da je njihov asortiman sasvim zadovoljajući. Ostva–

Presek

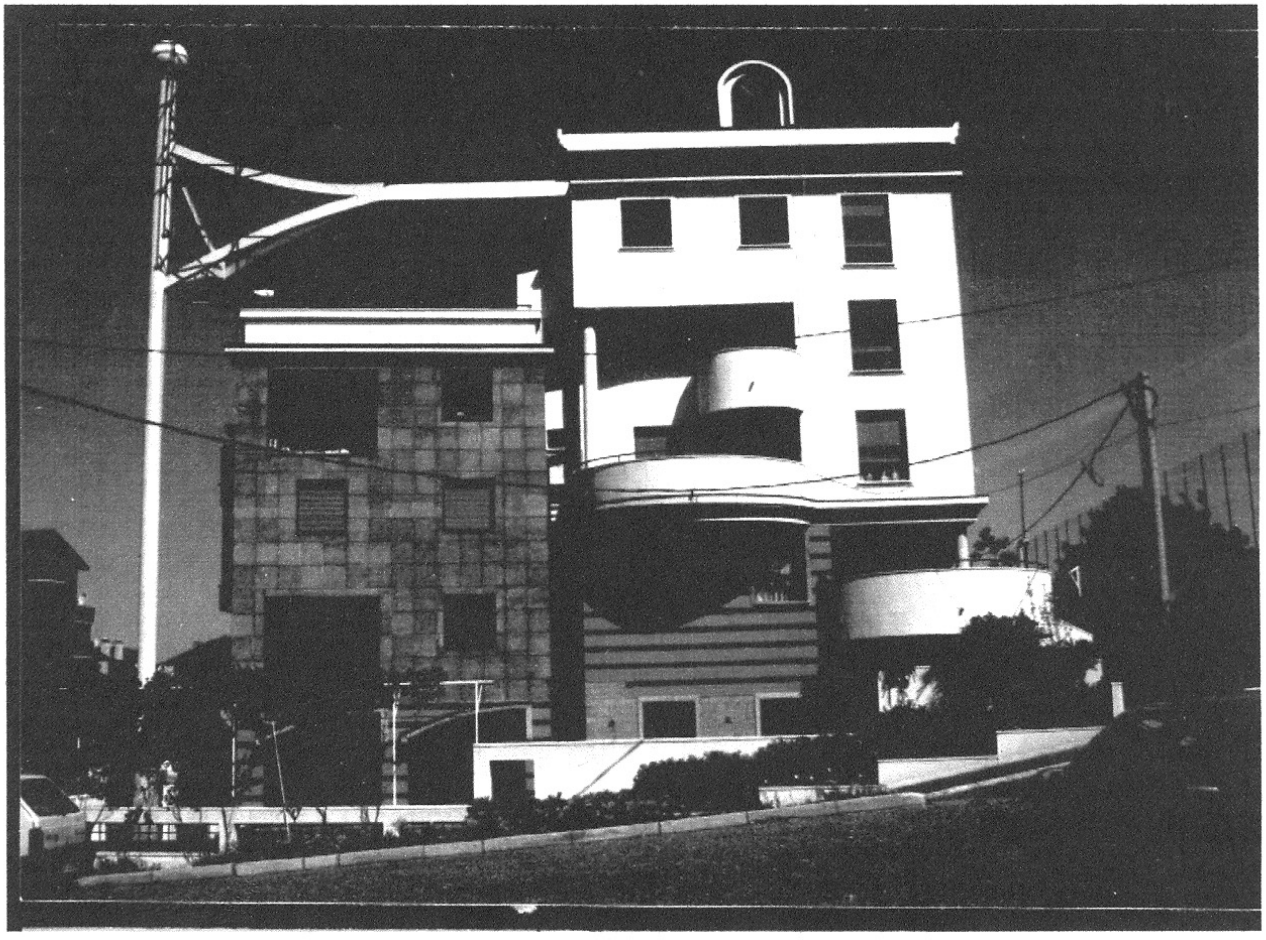


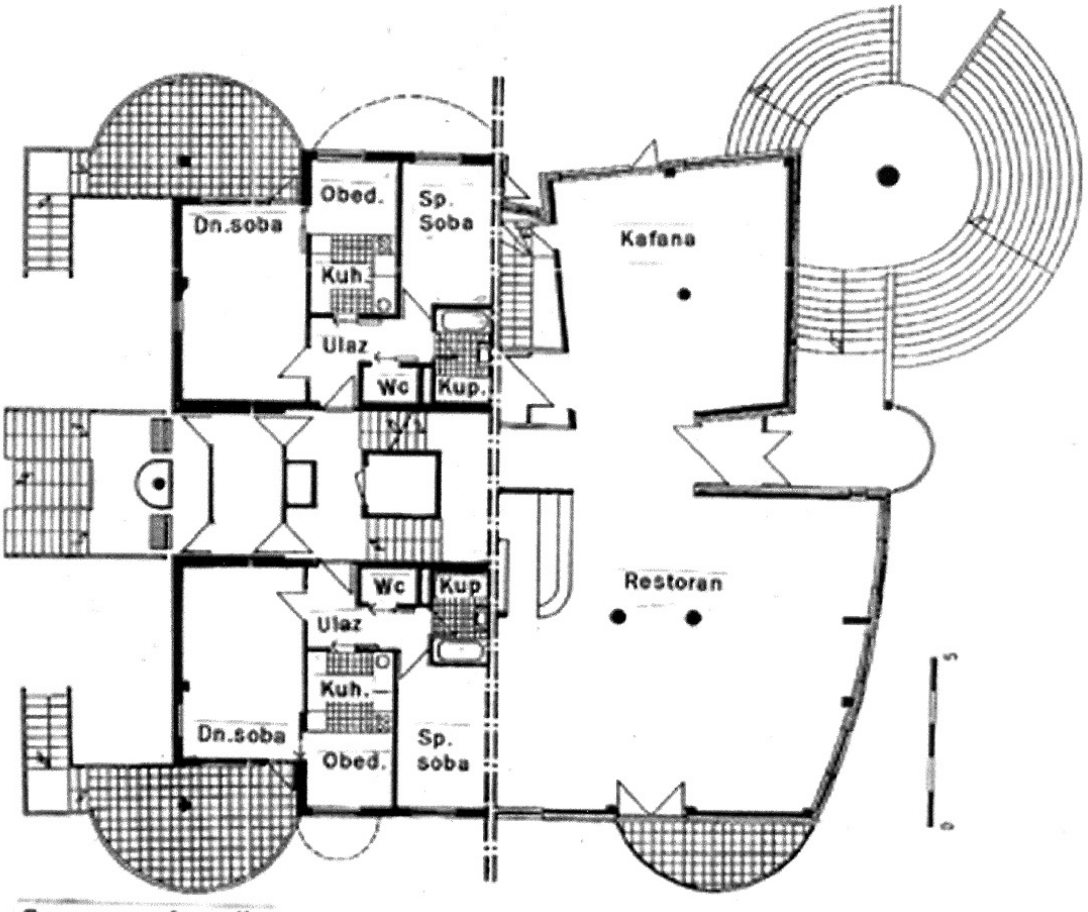
Izgled



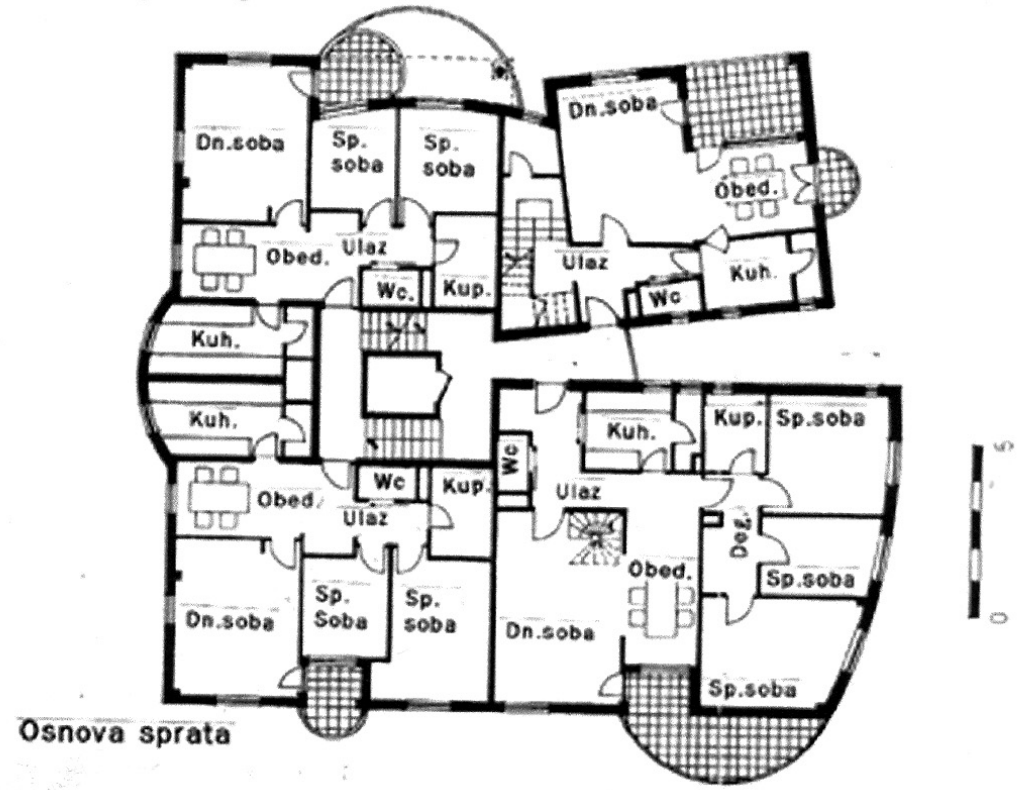
rena je optimalna veza izmedju kuhinje i prostora za obedovanje, kao i prostora za obedovanje i prostora za dnevni boravak. Što se tiče orijentacije stanova, ona je optimalna, jer svi stanovi izlaze na dve ili tri strane, tako da ni najzagriženiji kritičar nema za šta da se zakači. Dakle, iako je Djokićeva pažnja u ovom slučaju bila usredsredjena prvenstveno na arhitektonsko oblikovanje, i funkcionalnost nije bila zapostavljena, sve je na svom mestu.

Na ovom mestu treba napomenuti da je u Beogradu decenijama vodjena bitka izmedju pojedinih funkcionalnih koncepata u stambenoj izgradnji. Utilitarna funkcionalistička "škola" pod snažnim pritiskom nosilaca industrijalizovane stambene izgradnje insistirala je na "pakovanju" što većeg broja stanova sa što manjim frontovima, "Aaltovim" kuhinjama (kuvanje iza obedovanja u istoj uzanoj prostoriji) i veštački osvetljenim sanitarnim prostorijama i stepeništima, dok je druga, "humanistička" škola odvajala prostor za obedovanje u posebnom prostoru (sekundarni dnevni boravak) i s pravom insistirala na direktnom osvetljavanju stepenišnog prostora. Tokom vremena, medjutim, shvatili smo da su razlike u upotrebnoj vrednosti ova dva koncepta relativno male i da oba principa treba priključiti svom instrumentarijumu u procesu projektovanja stanova, a koji ćemo od njih primeniti to će zavisiti od korisnikovih zahteva, prostornih i ekonomskih mogućnosti, kao i niza drugih faktora. Aca Djokić je u tom pogledu izrazito fleksibilan i ne pati ni od kakvih dogmatskih opredeljenja i predrasuda. Baš na ovoj zgradi, kao i više puta do sada, on koristi oba pomenuta pristupa, dodajući im u pojedinim stanovima i treći sa obedovanjem u okviru prostora za dnevni boravak, ali se ne stiče utisak da su zbog toga stanovi medjusobno neizbalansirani ili različitog kvaliteta. Prilagodjavanje stanara ovim razlikama podseća na prilagodjavanje zubnoj protezi: u početku manje ili više žulji, a onda se vilica polako adaptira, pa se na kraju život bez proteze ne može ni zamisliti. Ovo tim pre, što ovde velikog "žuljanja" i nema, jer su svuda primenjene dobro proverene i kroz naša i strana istraživanja afirmisane šeme unutrašnje organizacije stanova. Sve u svemu. Aleksandar Djokić nam je pružio jedno sveže i izbalansirano arhitektonsko rešenje, sa kvalitetnim i dobro organizovanim stanovima u kojima je može ugodno živeti. Njegovo ostvarenje je u svemu na nivou ostalih, stranih velikana i još jednom potvrdjuje njegov visoki renome i talenat.





Osnova prizemlja



Osnova sprata

LOV NA LISICU

Jedna zdrava i korisna igra

Tekst: Dr. Mihailo Čanak

1 - Uvod

Dozvolite mi prvo da vas upoznam sa mojim dragim i poštovanim prijateljem Prof. Dr. Ivanom Petrovićem, arhitektom, razume se, jer sve potiče od njega. Prvi put sam ga sreo pre punih pedeset godina kada je VI razred moje gimnazije (I Mešovita na Senjaku), zakazao prijateljski sportski meč u desetak raznih disciplina sa šestim razredom gimnazije u Sremskim Karlovcima. Medjutim, oni mangupi "nas navuku" pa umesto svog VI-og razreda izvedu reprezentaciju gimnazije (najjaču u Vojvodini) pojačanu sa nekoliko studenata, svojih bivših djaka i ispraše nas kao danas neko nekog (ne smem da kažem ko koga). Ja sam bio u šahovskoj ekipi (začas sam likvidiran) i sa divljenjem sam gledao na prvoj tabli jednog ozbiljnog gospodina sa debelim roznatim naočarima kako s gustom i bez nervoze, natenane delje našeg predstavnika, dok ga konačno nije odrao kao onaj legendarni Musa jarca. Kasnije smo saznali da je iz VII-og razreda i iz ugledne familije vrhunskih intelektualaca, da se zove Ivan Petrović, a ja sam odmah lansirao tipičnu Gebelsovsku priču da to nije djak već DJAČKI RODITELJ i da je oko podne došlo jedno malo dete koje ga je upitalo:"Tata, 'oćeš li ti skoro da dodješ na ručak, il' da je'mo supu bez tebe?".

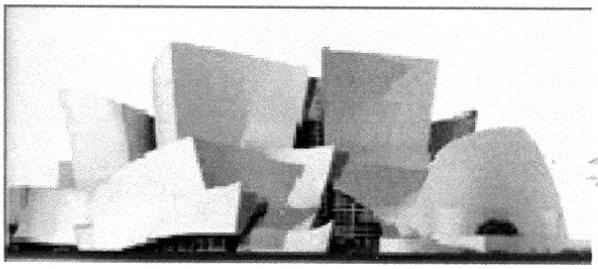
Ponovo smo se sreli na I-oj godini arhitekture, sprijateljili i na ispitu iz matematike sam prepisao sve što sam mogao od njega (pre toga je godinu dana studirao matematiku), a Bog mi pomože pa dobih sedmicu, hvala Bogu i Ivanu Petroviću. Kad god možete, prepisujte i vi!

Jos kao studenti, zajedno sa Leonom Lenarčićem, Mišom Mitićem i Ivom Simovićem, oformili smo jednu projektantsku grupu, (Beogradskih 5) i radili mnogo raznih konkursa, dok nismo dobili jednu od najviših nagrada za centar Novog Beograda, pa na osnovu toga, kao sasvim mladi poletarci izveli oko 1500 stanova u novobeogradskom Bloku 21. Negde oko 1962 godine, grupa se raspala jer su Lenarčić, Petrović i Simović otišli u Englesku i tamo magistrirali, a Ivan Petrović i doktorirao, razvivši se tokom vremena u jednog od najvećih evropskih eksperata za teoriju projektovanja i dizajna. Predavao je u Engleskoj i Irskoj, vratio u Beograd, gde je dugo vremena radio kao naučni savetnik i pomoćnik direktora Instituta za ispitivanje materijala Srbije, a istovremeno je i do dana današnjeg redovni profesor na Akademiji primenjnih umetnosti gde predaje Teoriju dizajna. Potpuno van svoje volje, i on je bio jedan od mojih gurua i idola. Ako sam nešto naučio o projektnoj praksi, naučio sam od Miše Mitića, a ako sam išta skontao o naučnom radu naučio sam od Dr. Ivana Jankovića (o kome ćemo pričati neki drugi put) i od Dr. Ivana Petrovića. Medjutim, Dr. Petrović nije lak učitelj, on svoje informacije ne pruža na tanjiru, već te navodi da sam dodješ do njih. Njegovi su putevi uvek magloviti i tajanstveni. Od njega se može svašta naučiti, ali i sam moraš vraški da se pomučiš. Ništa ne pada s neba. A što je pun svakojakih zamki i smicalica, to je čudo jedno, ko zna koliko sam se puta na njih upecao. Ljubazan je, ali i nemilosrdan. Svaka njegova reč ima rep, uvek moraš dobro da razmisliš da li je informacija od njega konačna, ili samo inspirativna, poruke su mu višeslojne. A evo i njegove slike iz mladjih dana, da upoznate jednog pravog arhitektu-naučnika:

2 - Zaplet

E, pa taj isti Prof. Dr. Ivan Petrović javio mi se pre izvesnog vremena preko EMail-a i kaže kako je držao predavanja postdiplomcima pa im je tom prilikom pokazao dve slike nekih Gehry-evih objekata i pitao ih na šta ih one asociraju. Onako uzgred, skrene mi pažnju da se u prvom slučaju radi o operi u Barceloni, a u drugom o jednoj

neidentifikovanoj administrativnoj zgradi. Evo slika te dve zgrade:



Sl. 1 – Lažna opera u Barceloni (Disney Concert Holl, L.A., Ca, 1989)

Sl. 2 – Nepoznati tajanstveni objekat

Prva zamka je odmah vidljiva. Kakva crna Opera u Barceloni! Većina naših kursista (maturanata, a ne postdiplomaca) pogodila je da se radi o maketi Disney Concert Hall-a u LA, projektovanom 1989 god., kao i da je to najverovatnije jedna od kasnijih verzija. Ali šta je sa drugom zgradom? Da li je to uopšte Gehry-ev projekat, ili se to zezao neki daroviti student sa druge godine? Ovog objekta nema u knjigama, dakle, ako je Gehry-ev, onda je najnovijeg datuma. Eto krasne prilike da se raspiše "Lov na lisicu", a istom prilikom pohvata i ko zna koliko zecova, jazavaca pa i tvorova. Svakako, da smo rodjeni pod nekom srećnijom zvezdom, nikakvog lova ne bi bilo, informicije bi jurile nas, a ne mi njih.

Pa sad, šta je tu je! Pre svega, ispričali smo celu priču našim mladjahnim slušaocima i pozvali ih da budu lovci, njihovi kompjuteri da budu kerovi, dok je ovaj objekat lisica koju valja pronaći (uloviti). Šuma je Internet, zecovi, lisice i tvorovi su drugi Gehry-evi nepoznati objekti i lovna sezona je otvorena.

3 – Rasplet

Ne prodjoše ni dva dana, kad evo ga, javlja se Miša Urošević, kompjuterski haker i arhitektonski šmeker, sa obaveštenjem da je najverovatnije ulovio lisicu, ma da mož' da bidne al' ne mora da znači. Izgleda da je lisica (ako je to ista lisica) u odnosu na prethodnu varijantu malo evoluirala. Sredila se i iščetkala, amorfne forme su se nekako uredile i kristalisale. Jeste lisica, ali uparadjena kao da je pošla u kićene svatove (Sl.3).

Sl. 3 – The Ray & Maria Stata Center, MTA

Lov se završio bez zecova i tvorova, ali lisica je pun pogodak. Radi se o projektu nove zgrade The Ray & Maria Stata Center, namenjenoj istraživanjima u oblasti kompjutera, informatike i veštačke inteligencije, a u okviru MIT (Massachusetts Institute of Technology), Cambridge, Mass, USA. Ova zgrada treba da zamenu staru "Zgradu 20" za koju je konstatovano da je u svakom pogledu prevazidjena i da njena restauracija ne dolazi u obzir.

A vi sada vidite da je Dr. Petrović bio u pravu. Ako informacije dobijete samo delimično, napećete se iz petnih žila da sami dodjete do ostatka, pa ćete ono što SAMI osvojite više ceniti od onoga što ste dobili na tanjiru. Mnogo je bolje naučiti KAKO se peca riba, nego dobiti pečenu ribu, pojesti je, pa opet biti i ostati kukavac kukavni. Svaku značajnu informaciju treba iscediti kao limun i proširiti, a kasnije i koristiti. Nadamo se da će nas Dr. Petrović još mnogo puta obradovati ovakvim zadacima i smicalicama, a mi ga sada sa tugom napuštamo i idemo da se detaljnije upoznamo sa lisicom.

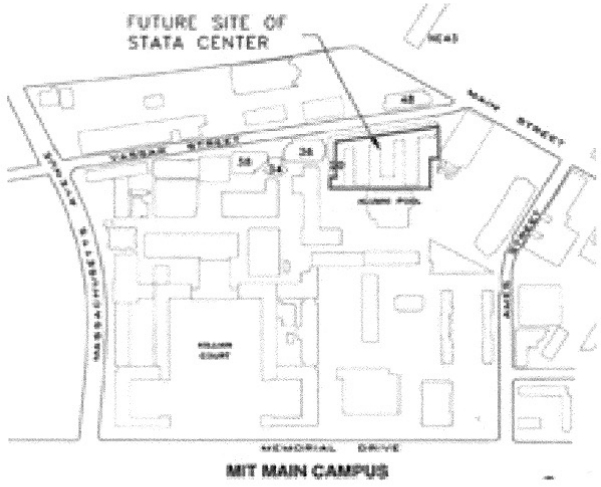
Upoznajmo se sa lisicom:

THE RAY & MARIA STATE CENTER, MIT

Istraživački centar za računarstvo, informatiku i veštačku inteligenciju

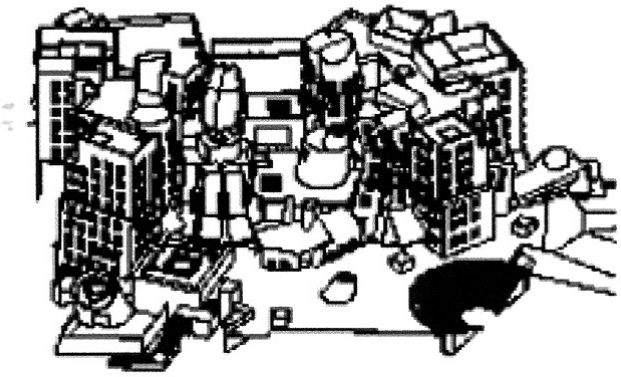
MIT (Massachusetts Institute of Technology), Cambridge, Mass, USA
Projektant: Frank Gehry
Izvor:
http://cerberus.lcs.mit.edu/esbuilding/untitle.htm

Projekat ove zgrade je poveren Frank-u Gehry-u, a zgrada treba da bude završena do 2002, s tim što se useljenje predvidja u 2003. godini. Novi objekat se podiže na prostoru na kome je bila stara i danas već prevazidjena zgrada, koja je tokom II Sv. rata odigrala značajnu ulogu, jer su u njoj razradjeni projekti radara, koji je preokrenuo ratnu sreću u korist saveznika, pa će u novom kompleksu ti dogadjaji biti na primeren način memorisani. Po imenima donatora, ceo kompleks je nazvan Ray & Maria, a dva glavna bloka: Gates Building i Dreyfoos building. Pored istraživačkih prostorija, predvidjena je izgradnja auditorijuma, 4 slušaonice, obdanište (za debilnije studente) i Fitness centar, a sačuvan je i postojeći bazen. A sada ćemo da pogledamo situaciju celog kampusa MIT-a sa obeleženim mestom na kome će se graditi buduća zgrada



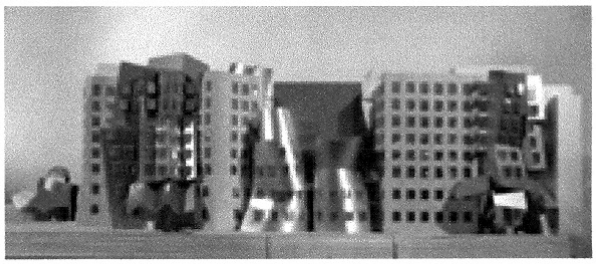
Sl. 1 – Urbanistička situacija MIT kampusa sa lokacijom zgrade The Ray & Maria Stata Center.

Da pogledamo takodje i jednu, veoma informativnu ptičju perspektivu budućeg objekta. Ona će vam reći više od svih fotografija koje slede nakon ovoga.



Sl.2 – Ptičja perspektiva Centra R&M

A sada ćemo malo da prošetamo po kompleksu prateći fotografije i tekstualne podatke sa sajta http;//cerberus.lcs.mit.edu/csbulding/htm.

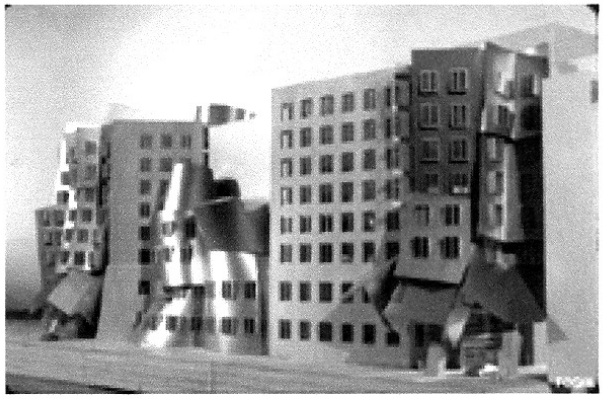


Sl.3
Izgled iz Vassar Street. Gates Building je sa leve, a Dreyfoos Building sa desne strane. Ulaz u podzemni parking je ispod baldahina na levom delu centralne zone. Ulaz za studente i muzej MIT na drugom spratu je sasvim levo.

Sl.4
Pogled sa zgrade 16/56 prema severu.

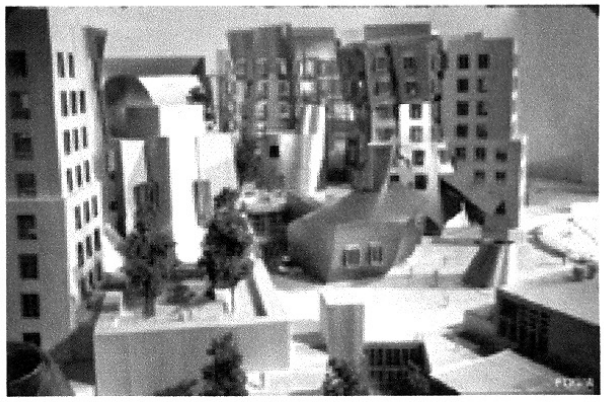
Sl. 5
Pogled sa Compton Court-a. Skulptoralni element na levoj strani je deo dečjeg obdaništa. Na njegovoj levoj strani je stepenište koje vodi sa nivoa terena na izdignuti vrt. Zakošeni ulaz u studentsku ulicu se nalazi izmedju stepeništa i zatvorenog bazena.

Sl. 6
Izgled fasade koja gleda na Vassar St. sa nivoa ulice.



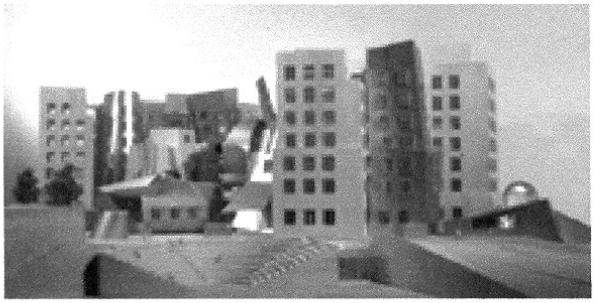
Sl.7
Fasada iz Vassar Street. Dreyfoos Building (sa desne strane) se naslanja na Fairchild Building (B36), u kojoj su smešteni Istraživačka laboratorija za elektroniku i Odeljenje za elektroinžinjering i kompjuterske nauke.

Sl. 8
Pogled na zgradu sa preseka Glavne ulice i Vassar St. Obratite pažnju na proces kristalizacije formi u odnosu na prvobitnu amorfnu ideju sa slike od koje je sve počelo.



Sl. 9

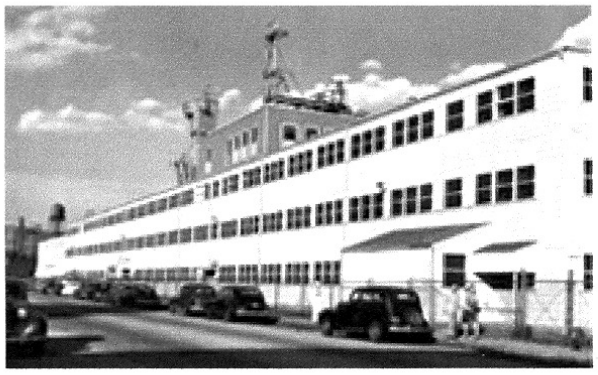
Pogled sa Compton Court-a ka severu. Dreyfoos Building je sa leve strane, a Gates Building spreda. Kirsch Auditorijum je u levom prednjem planu. Izdignuta bašta povezuje postojeći bazen sa novim centrom; u donjem planu je studentska ulica koja vodi ka slušaonicama i fitnes-centru. Druga spoljna terasa povezana sa zajedničkim prostorima na trećem spratu, gleda na izdignutu baštu. Skulptoralni elementi okružuju terasu na III spratu, konferencijske sale i kafanu.



Sl. 10
Pogled sa zgrade 66/68. Otvoreni amfiteatar omogućuje sedenje velikog broja ljudi za vreme pauze za ručak.

* * *

Nije ni čudo što su MIT-ovci izabrali baš Frenka Gehrya za projektanta ovog kompleksa. Stara zgrada (stara 55 godina), ma koliko bila prevazidjena (a da je bila, bila je, vidi Sl.11), nosila je u sebi neki snažan naboj (ne tako davno) prošlih vremena. Mnoge značajne stvari su osmišljene u staroj zgradi, mnogi ljudi su kroz nju prodefilovali i oformili se u vrhunske eksperete. Stara je to i čuvena kuća!



Sl.11

A-ja, džaba sve priče o emocionalnoj povezanosti istraživača za staru zgradu. Para vrti gde burgija neće, pa je i starica, uz sav svoj kultni imidž, prvo lepo oplakana preko štampe, a onda je nad njom izvršen "lopot" i pokoj joj duši. Negde u centru novog kompleksa biće podignut mali memorijal pokojnici i sve će se zaboraviti. Zaboravljaju se i nobelovci, pa što ne bi i jedna zgrada.

Medjutim, čelnicima MIT-a je jasno da, ako već uklanjaju staru, toliko omiljenu (možda su to ipak po malo i novinarska naduvavanja) zgradu, onda moraju da na njenom mestu podignu nešto što do sada još nije vidjeno. Nova zgrada mora da bude takva, da ljudi što brže zaborave staru, da zadrži vrline stare ali i da joj pridruži niz novih atraktivnih osobina.

Da bi se tako nešto postiglo, potrebno je angažovati arhitektu velikog formata i izrazitog individualistu, najvećeg medju najvećima! I nije dovoljno da to bude samo izvrstan stručnjak, on mora biti i izvikan do neba, svaka njegova nova zgrada, pa i ova, mora biti svetska atrakcija o kojoj će se dugo govoriti. Samo dvojica aktivnih arhitekata su dostigli te zvezdane visine, a to su Richard Meier i Frank Ghery, s tim što je ovaj drugi konceptualno agresivniji i vizuelno atraktivniji, pa je sasvim normalno što je konačan izbor pao na njega. A Frank Gehry nije neki nadmen čovek, već shvata da je naleteo na veoma značajnog i bogatog klijenta koga treba zadovoljiti i oduševiti, a posao za poslom sledi, ima u tom kompleksu sigurno još zgrada koje treba zameniti. Samo tri najznačajnija donatora "donora" poklanjaju MIT-u nepovratno sume od po 20-25 miliona dolara (dok mi ovde ne možemo da nadjemo donatore ni za jedan obični video-bim), a o gomili manjih poklona da i ne govorimo. Takve veze treba negovati i Gehry to majstorski radi. U članku koji sledi prikazaćemo njegove lične stavove (možda iz razumljivih razloga malo izlakirane), koji su nam strahovito bliski i poznati, jer smo i sami prolazili kroz slične situacije, samo sa mnogo, mnogo manje značajnim klijentima našeg formata. Osnovna je postavka da klijenta treba poštovati, na neki način aktivno uključiti u proces projektovanja i pružiti mu osečaj da i on nešto kreativno doprinosi. Tada će klijent bolje shvatati projektantove ideje i lakše prihvatiti ponudjeno. A sada pogledajte kako Frank Gehry to majstorski radi i UČITE od njega!

OČIMA ARHITEKTE:

FRANK O. GEHRY

Kompilacija izjava F.O. Gehry-a iz novembra 1988 god., sa sastanka donatora u njegovom birou, sa prezentacije u MIT-u, kao i iz intervjua sa samim autorom.

Klijent treba da bude uključen u proces

Ja sam zainteresovan da stvorim nešto jedinstveno za ljude za koje radim, nešto što ne bi moglo biti uradjeno bez mene. To znači da morate biti veoma povezani sa klijentom tokom procesa projektovanja. Mnogi arhitekti gledaju na ovaj rad kao na *fait accompli* – oni saslušaju klijenta, prostudiraju propise, upoznaju se sa raspoloživim sredstvima, tada naprave zgradu i kažu "OK, to je to." Medjutim, ja sam tokom vremena naučio da je za svakoga iskustvo daleko bogatije, ako se uključi i klijent. Ponekad to ispada čupavo, ali se na kraju isplati. Ako klijenta poštujete možete od njega dosta i da naučite, u suprotnom, ja ću neprestano ponavljati iste zgrade. Ja više uživam u *procesu* nego u gotovoj zgradi.

Prvi utisci o MIT-u

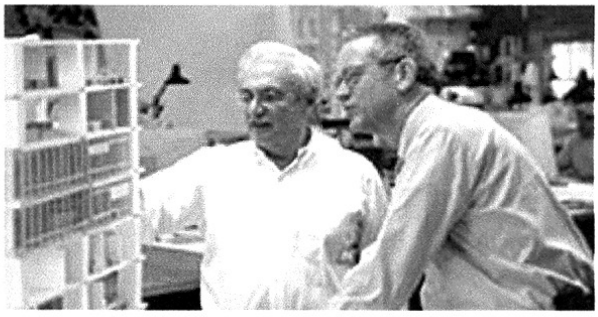
Kada smo startovali, MIT je spolja delovao "korporacijski". Diskutovali smo da li da konkurišemo ili ne, pa smo konačno ipak otišli i predali naše reference, i dugo nismo bili sigurni u ishod. Medjutim, kada smo jednom upoznali ljude u MIT-u, shvatio sam da se i emocionalno i intelektualno uklapamo. U njihovom radu postoji jedna istraživačka nota, koja je srodna sa mojim radom. Izgledalo je dosta slično.

Gledati stvari na drugačiji način

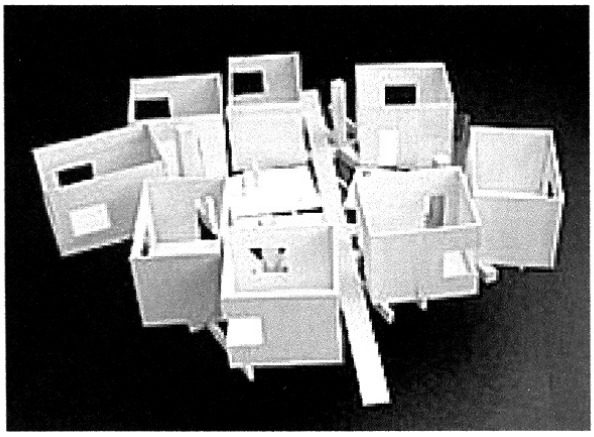
Ja idem kod braće Brooks da kupujem odela, jer ne želim da razmišljam o tome. Tako je i sa većinom ljudi u odnosu na arhitekturu. To je za njih periferna stvar o kojoj se mnogo ne brinu. Pre no što sam preuzeo posao u MIT-u, znao sam da oni žele da imaju kancelarije kao one koje su već imali. Većina ljudi želi svoje male kancelarije, oni žele da im je udobno, da budu pored svojih kolega, da imaju svoje kopir mašine. A sve što sada imaju je zaista odlično. Jedino, što je sve to na pogrešnom mestu, i što im je potrebna nova zgrada, pa zato, molimo, ništa ne menjajte!

Počeli smo tako, što smo im rekli: "Zašto ne biste vi za trenutak ostavili po strani vaše stavove, a mi da razmislimo o nekom novom pristupu?" Kada su zapitali kako bi se to uradilo, pokušali smo da ponudimo različite opcije i da sugerišeno razne pravce. Na primer, počeli smo da posmatramo druge kulture, modele zgrada i nudimo konkretne izbore.

Jednom sam odseo u japanskoj kući, gde je sve bilo otvoreno i zajedničko tokom dana, a noću, sve pregrade su se zatvarale; jedna žena je imala malo dete, a ja ništa o njemu nisam čuo do sledećeg dana. Tako smo i mi počeli sa "Japanskom kućom" i uselili u nju jednu tipičnu istraživačku, laboratorijsku i kancelarisjku grupu. Oni su odlučno izjavili da to nije za njih jer je "suviše transparentno", "suviše iritirajuće".



Sledeće što smo pokušali bilo je, da je jedna članica naše grupe, Rachel Allen, osmislila jedno selo. U divljini, orangutani se noću penju na drveće da bi spavali u gnezdima, a svako jutro silaze na zemlju i rade zajedno. Izgledalo je da ovakav pristup predstavlja pravu stvar. Tako smo izgradili ove male drvene kućice sa kancelarijama i skoncentrisali ih oko jednog zajedničkog prostora. U ovom modelu, kancelarije su bile "gore na drveću", a tada ljudi silaze na donji laboratorijski nivo, gde rade zajedničke poslove. Iako je izgledalo da smo otišli dalje, to je verovatno bilo suviše hijerarhijski. Zatim smo razmislili o njihovom druženju na gornjem nivou. Šta će biti, ako su neki ljudi smešteni ispod zajedničkog nivoa i moraju da se penju, dok su drugi iznad i silaze?



Formiranje radne saradnje sa MIT

Najvažniji prioritet našeg tima je da napravi nešto posebno. Da bismo to postigli, morali smo da uspostavimo poverenje sa našim klijentima iz MIT da bi priveli zgradu nameni koja i njima odgovara. Za početak, tražio sam da ljudi shvate da ja ne želim da dobijem Nobelovu nagradu na njihov račun. Mi smo naše nagrade dobili zbog prilagodjenosti naših zgrada klijentima i njihovim potrebama, a to je očigledno rezultat uskladjivanja. Veoma sam ponosan što sam sposoban da saslušam i oformim konačnu arhitekturu koja proizilazi iz otvorenih odnosa.

Kada se spetljate sa MIT-om, konstatujete da tamo ima oko 600 osoba. Dogovorili smo se da oni nama kažu šta oni rade, a mi ćemo njima šta mi radimo. Ekipe iz MIT-a i mojih biroa se sastaju na raznim mestima svake dve nedelje od kada smo počeli. S njima razgovaramo preko TV ili preko email-a. Oni stalno gledaju naše crteže i preko email-a javljaju šta ljudi govore, a neke stvari nisu laskave. Uz takvu otvorenu razmenu mišljenja, potrebno je mnogo učenja i zajedničkog rada da bi se ostvarila klima zajedništva i osećaj jedne porodice. Uprkos neizbežnim stresovima, ljudi iz MIT-a su veoma učtivi, angažovani i predusretljivi, što vam je sve potrebno za uspeh.

Čak iako se bez njega ne može, ja mrzim kompjuterski ekran kao radni medijum. Moj problem je što su slike koje imam u glavi mnogo bolje od slika sa ekrana. Slike na ekranu isisavaju svu životnost iz oblika. Za mene je veoma teško da gledam u ekran kada se trudim da konceptualiziram. Smatram da je to kao da stavljam ruku u vatru – mogu da gledam na stvar i koncentrišem se oko tri i po minuta, a onda vrišteći bežim iz sobe.

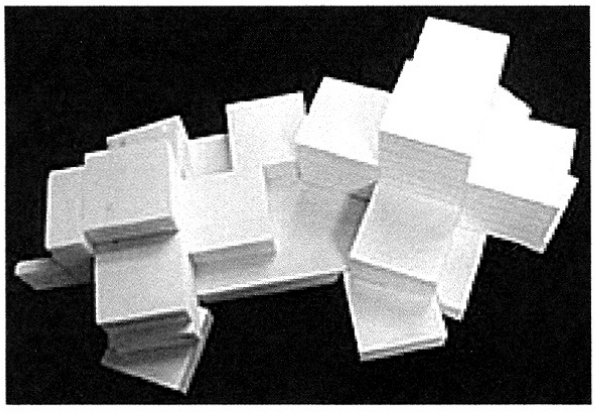
Šrafovi i zavojnice: timovi, makete, računari i podugovarači

FOGA tim

Arhitektonski tim koji sam odabrao da radi sa mnom čine neki od najsposobnijih ljudi u našoj oblasti, a svi oni su bili posebno zainteresovani za saradnju sa MIT. Craig Webb je darovit arhitekt, veoma sam srećan što saradjujem s njim. Jim Glimp je neverovatan da obezbedi da možemo da uradimo ono što smo nameračili. Rachel Allen i Marc Salette su takodje neprocenjivi za projekt. Tim ima privilegiju da radi nešto posebno.

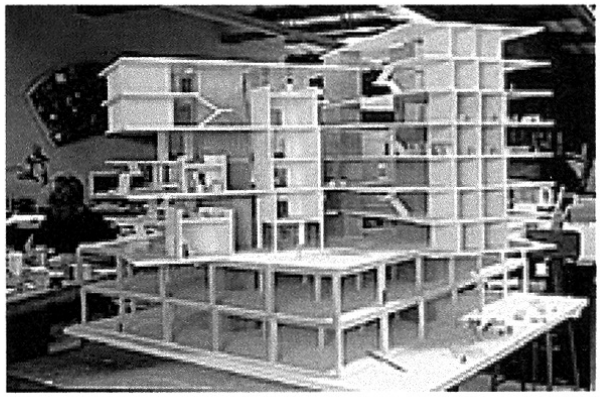
Makete

Organizujući unutrašnje prostore, mi pravimo mnogo radnih maketa da bi potvrdili njihovo funkcionisanje. Skoro ništa se ne dešava – završen proizvod izrasta iz veoma dugog procesa. Biro je pun maketa, slika i računara. Ja radim odjednom makete u više razmera. Svaka maketa se radi dvadesetak puta i brižljivo proporcioniše. Satima sedim i gledam u njih, a onda pomerim nešto za nekoliko milimetara i svi se uzbude. Svakodnevno fotografišemo ono što smo uradili, jer se, neizbežno, dešava da preteramo i onda moram da kažem: "Ama, prošle nedelje je to izgledalo bolje", i tada mi to ponovo prepravljamo kao što je bilo u prvoj fazi. Kada smo sve uradili, šema se digitalizuje preko programa zvanog Catia, pa računar formira model za konačnu vizuelnu proveru, koji se zatim koristi za izradu projektne dokumentacije.



Računari, podugovarači

Ako dovedete ugovarača i pokažete mu originalnu maketu nekog neuobičajenog zida on će obavezno reći: "U redu, ja pojma nemam kako to da se napravi, i to će verovatno užasno mnogo koštati". To je najgora stvar koja može da se uradi. Jedini način da se to sprovede je da se izgradi za njega. Mi izgradimo zid kao model a onda ga digitalizujemo uz pomoć računara. Tada se programiraju preseci kroz sve elemente koji pokazuju kako se oni numerišu i donose na lice mesta. Ugovaraču prikazujemo koje će najkomplikovanije elemente imati i kako se izradjuju. Na taj način, sve se sagledava prostorno, ništa se ne zamišlja.



Na taj način, mi prolazimo kroz različite izmene, pri čemu odredjujemo oblasti za koje računar daje precizne kvantitativne predmere potrebnih materijala, na osnovu čega radimo predračun. Ako je potrebno, mi smanjujemo i krećemo se napred-nazad u okviru naših finansijskih ograničenja.

Značajan dan

Moja najveća radost je dan kada se zgrada otvara i svi su srećni i uzbudjeni. Konačno su ostvarili ono o čemu smo pričali. Ima 4-5 zgrada na koje sam veoma ponosan, ali na čije otvaranje nisam otišao, jer klijenti sa kojima sam otpočeo rad nisu bili tamo na završetku. Nije naročito veselo biti tamo bez tih ljudi.

LANAC SV. ANTUNA

Komentari uz tri prethodna priloga

Dr. Mihailo Čanak, dipl.ing.arh.

Ukoliko ste prethodna tri članka pažljivo pročitali (u šta duboko sumnjam), mogli ste da primetite kako varnica iz jedne vatre potpaljuje drugu, varnica iz druge treću i tako ad infinitum. Sve je počelo od jedne na izgled naivne pošiljke Prof. Dr. Ivana Petrovića mojoj malenkosti, iz čega se isprela priča o načinima traženja i pružanja informacija, uz raznolike zamke i nameštaljke koje se tom prilikom javljaju. Nadam se da smo iz članka "Lov na lisicu" naučili:

- kako i najsitnija informacija može (ma da i ne mora) da dovede do zanimljivih i atraktivnih otkrića, ako umemo da je zapazimo i pravilno ocenimo,
- kako tragove informacija ne treba pratiti haotično, već sistematski i organizovano ("Lov na lisicu"); neki put rezultata nema ili su minorni, ali mogu biti i senzacionalni kao što je ovde bio slučaj, kada smo naleteli na novi, još neobjavljivan projekat Franka Gehry-a,
- kako se traženje informacija može tako organizovati da ne predstavlja dosadnu obavezu, već kreativnu i zabavnu a istovremeno i korisnu aktivnost.

U drugom članku "The Roy & Maria Stata Center MIT", upoznali smo se sa najnovijim ostvarenjem Franka Gehry-a, bogatim i atraktivnim kompleksom Istraživačkog centra za računarstvo, informatiku i veštačku inteligenciju. Mogli smo da naučimo:

- kako pragmatičnost i računica skoro uvek odnose prevagu nad sentimentalnošću i tradicijom; kad je jednom konstatovano da se korišćenje stare zgrade više ne isplati, nju vlše ništa nije moglo spasti,
- kako je investitor (jedan moćni i bogati institut) shvatio da se nostalgija za starom zgradom može ublažiti izuzetnim kvalitetom i atraktivnošću nove, pa je zato angažovao jednog od najvećih svetskih arhitekata.
- Kako je arhitekta, maksimalno iskoristio pruženu priliku i ponudio investitoru retko atraktivno i zanimljivo rešenje.

Sad nas je, medjutim, zainteresovalo kako je sam arhitekta uspostavio i razvio odnose sa investitorom imajući u vidu da se radi o vrhunskom stručnjaku i moćnom investitoru. Iz trećeg članka, koji je nastavak drugog mogli smo da naučimo;

- kako arhitekta, ma kako slavan bio, nije pošao linijom autoriteta, već je mudro i inteligentno ostvario sa klijentom prijateljski kontakt i saradnju, stvarajući privid da i klijent aktivno učestvuje u kreativnom procesu, u korenu eliminišući moguće negativne reakcije,
- kako je ovo "uključivanje" klijenta teklo preko raznih kreativnih igrica i veštih simulacija ("Japanska kuća", "Orangutansko selo"), dok je u medjuvremenu arhitekta mirno izgradjivao koncept kompleksa u svom dobro prepoznatljivom maniru, bez vidnog uticaja sa strane ("Svi predlozi koji mi ne remete koncept, su dobrodošli!"),
- kako dobar "Boss" nikada ne zaboravlja da pomene i pohvali svoje saradnike, čime ih stimuliše na maksimalno angažovanje,
- kako i velikani mogu ponešto da lupe i ostanu živi (kao što je dirljiva priča kako on pomeri neku kockicu sa 1/16-nu inča, a svi oko njega maltene plaču od uzbudjenja – uzbudio sam se i ja!),
- kako se optimalni odnos sa klijentom ostvaruje pronalaženjem prave mere i ravnoteže izmedju taktičnosti, kooperativnosti i samopoštovanja, razume se, uz maksimalnu profesionalnost i kreativnost.

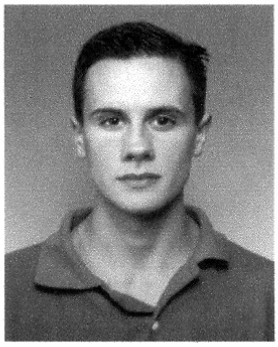
I na kraju, nadam se da ste iz ova tri članka naučili koliko je važno da se osposobite da prepoznate, obradite i dalje razvijete korisnu informaciju, ma kako vam ona u početku nevažna izgledala.

Radovi naših bivših učenika

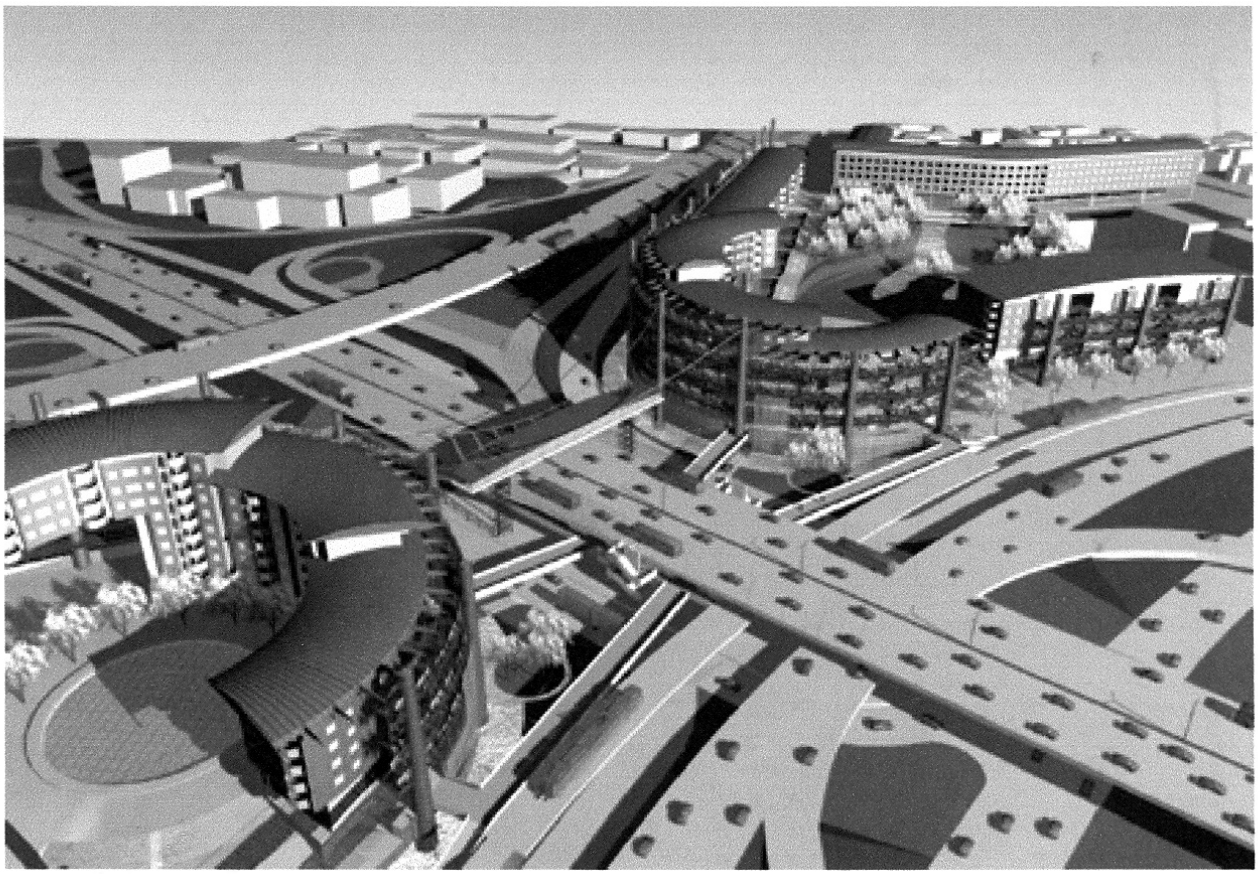
TERRAFORMING, STAMBENO NASELJE NA MOSTARSKOJ PETLJI, BEOGRAD

Autori po azbučnom redu:
Djordje ALFIREVIĆ i Marija ĆURČIĆ
Apsolventi Arh. fakulteta u Beogradu

Zadovoljstvo nam je, a i velika čast da vam prikažemo najnoviji rad naših bivših učenika iz generacije 1993/94, odličnih arhitekata, izuzetnih grafičara i predivnih mladih ljudi, Marije Ćurčić i Djordja Alfirevića-Alfa. Radi se o konkursnom radu za jedan medjunarodni konkurs a tema je jedno stambeno naselje na jednoj od najzagadjenijih i najneurotičnijih tačaka u Beogradu, na Mostarskoj petlji, raskršću autoputa sa više najvažnijih gradskih saobraćajnica. Ovo mesto obezbedjuje odlične saobraćajne veze sa svim delovima grada, ali je jako ugroženo bukom i zagadjenjem vazduha. Marija i Djordje su pokušali da dokažu kako se adekvatnim ekološkim projektovanjem, uz niz preventivnih mera, rizici mogu svesti na prihvatljivu meru, a pozitivne osobine potencirati, kako bi se izgradnja na toj lokaciji mogla smatrati u celini prihvatljivom. A sada, da vam vizuelno prikažemo njih i panoramu naselja zajedno sa autoputem i okolnim saobraćajnicama.



Sl. 1 Panorama kompleksa



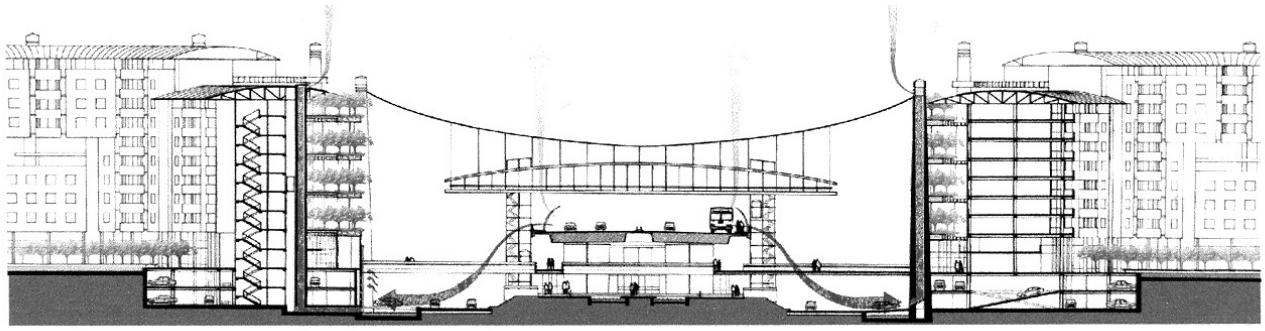
TERRAFORMING je izraz kojim se označava proces stvaranja uslova za život na nepristupačnim (nepodobnim za zivot) lokacijama.

Prostori u neposrednoj blizini saobraćajnog čvorista autoputa i glavnih gradskih saobraćajnica često imaju dobar položaj u gradu i odlično su infrastrukturno opremljeni, ali usled ekoloske ugroženosti postaju nepodesni za korišćenje i izgradnju. Prolaskom autoputa kroz izabranu lokaciju u našem gradu, prekinute su sve komunikacione, vizuelne i funkcionalne veze izmedju centra, elitne stambene zone i budućeg poslovno–administrativnog kompleksa, čime je onemogućeno stvaranje celovitog gradskog jezgra. Projektovano stambeno naselje, kao prelazni oblik izmedju postojećeg individualnog i kolektivnog stanovanja, povezuje razdvojene strane i praćeno je sistemom intervencija čiji je osnovni cilj – stvaranje uslova za život na ovom i svim ostalim sličnim devastiranim prostorima u gradu.

TERRAFORMING – is the term denoting the process of creating living conditions in inaccessible locations.

Areas in close vicinity of a motorway road junction and main traffic arteries often have favourable locations in towns and are conveniently equipped with infrastructure, but being ecologically jeopardized they become unfit for use and building purposes. Since the motorway cuts trough the chosen location in our town, all communication, visual and functional connections between the city, the elite residential area and the future business and administrative complex have been broken off, which made creation of a unique town nucleus impossible. The planned housing estate, as a transitional form between the existing individual and collective habitation, connects the separated sides and is followed by a system of interventions, with the basic purpose – creating living conditions on this as well as all other similar devastated areas in towns.

Sl. 2 – Presek kroz kompleks

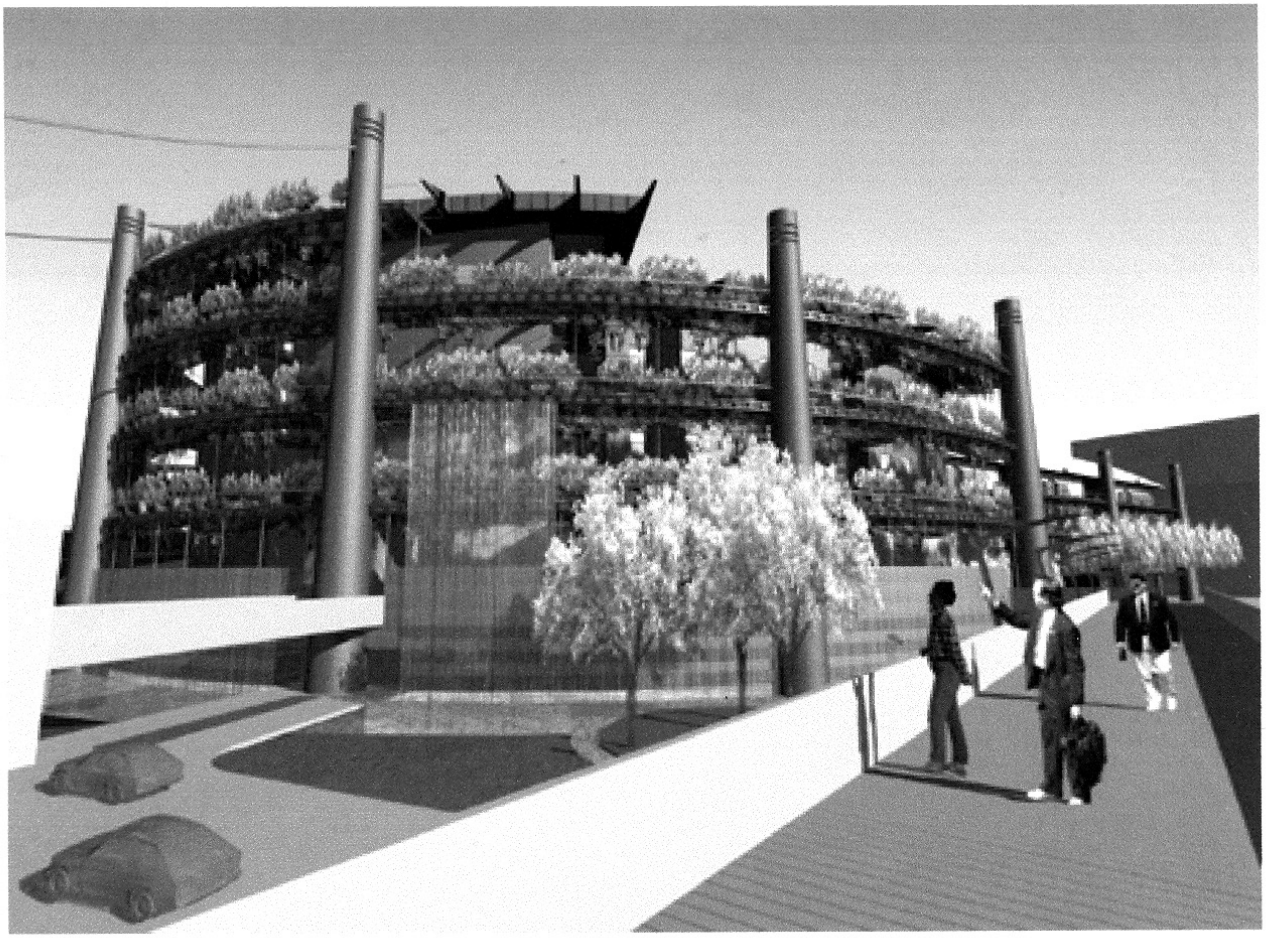


Rad je koncipiran na nivou idejnog rešenja u okviru koga se sistemom ventilacionih kanala, vertikalnog parka i vodenih zavesa sprečava direktan uticaj buke i taloženje izduvnih gasova. Na taj način ostvareni su uslovi isti kao i u preostalom delu centra, sa tim da postoji mogućnost potpunog prečišćavanja vazduha upotrebom filtera i drugih sličnih tehničko-tehnoloških elemenata.

Vertikalni park se sastoji od platformi okačenih o konstrukciju zgrade sa raznovrsnim zelenilom koje opstaje tokom cele godine, osvežava prostor i u kombinaciji sa vodom i noćnim osvetljenjem postiže izrazitu estetsku vrednost. Veliki broj oblikovnih varijanti parka pruža povod za razvijanje novih sadržaja dostupnih panoramskim liftovima, kao i za komercijalnu upotrebu plasiranjem reklama.

This work has been drafted on a preliminary solution level, consisting of a system of ventilation ducts, a vertical park and water screens, all of which prevent the direct impact of noise and settling of exhaust gases. This method created the same conditions as in the remaining part of the centre, with an additional possibility of complete air refinement by introducing filters and other similar technical and technological components.

A vertical park, consisting of platforms hanging down from the building structure and full of various vegetation resistant to weather conditions throughout the year, freshens up the space and combined with water and night illumination has a distinct esthetic value. A large number of patterned park variants offers opportunities for developing new contents for panoramic lifts as well as for placing commercial adverticements.



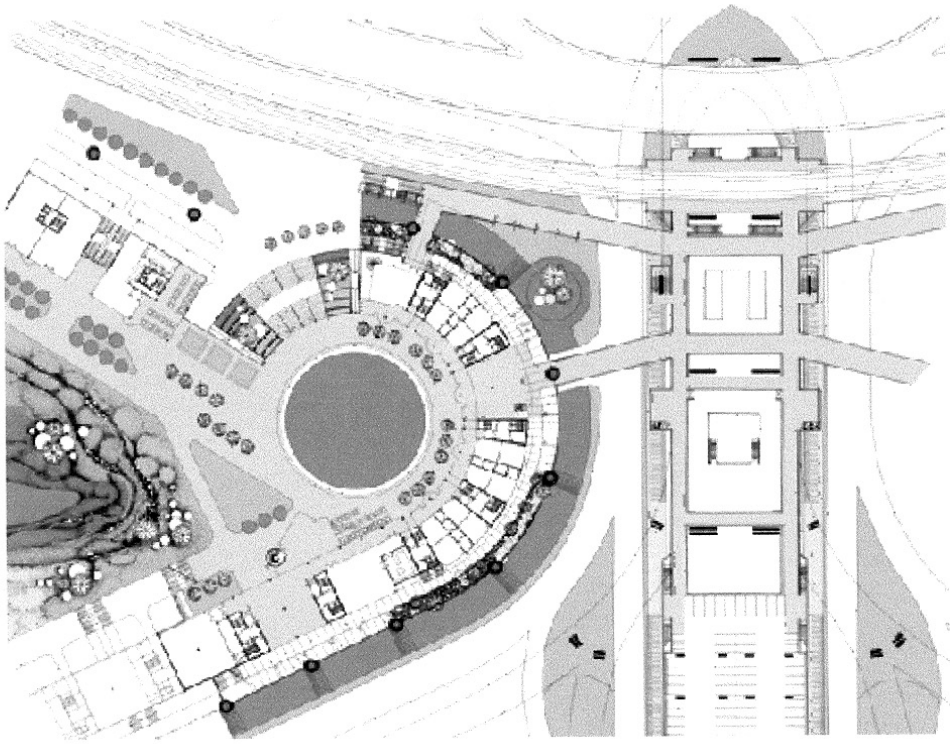
Sl. 3 - Pogled na stambeni blok sa autoputa

Vertikalni park se sastoji od platformi okačenih o konstrukciju zgrade sa raznovrsnim zelenilom koje opstaje tokom cele godine, osvežava prostor i u kombinaciji sa vodom i noćnim osvetljenjem postiže izrazitu estetsku vrednost. Veliki broj oblikovnih varijanti parka pruža povod za razvijanje novih sadržaja dostupnih panoramskim liftovima, kao i za komercijalnu upotrebu plasiranjem reklama.

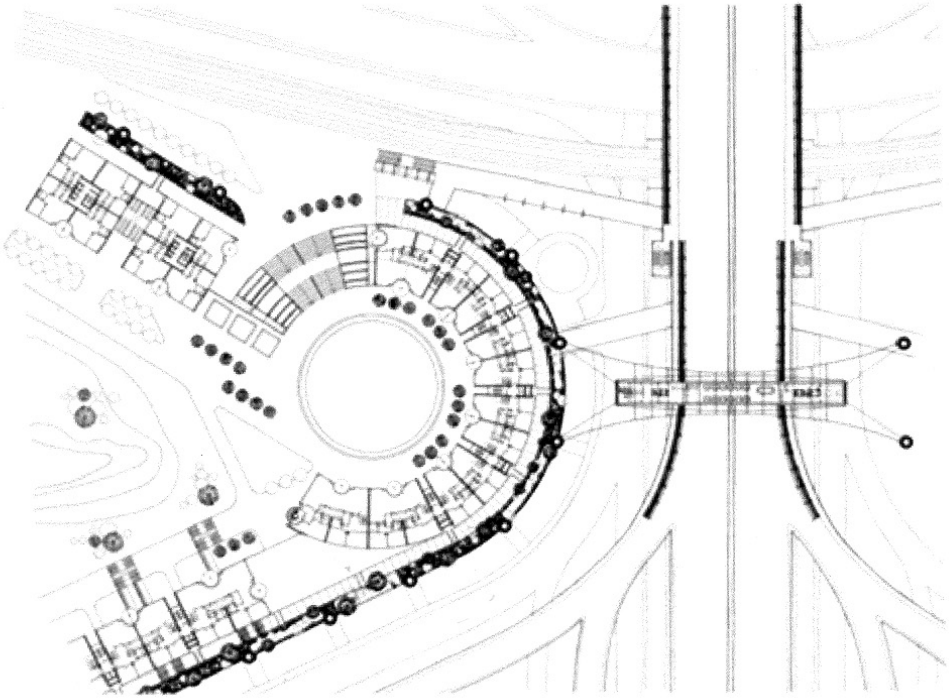
Inspirisani udobnostima koje pruža individualno stanovanje i ekonomičnošću kolektivne izgradnje osmislili smo sistem fleksibilnih stambenih jedinica koje medjusobnim spajanjem po horizontali i vertikali, kroz vreme prate potrebe porodice koja se širi i poprimaju sve karakteristike individualnih kuća u zgradi, pri čemu ulogu okućnice simulira vertikalni park. Liftovima se ostvaruju najkraće vertikalne komunikacije izmedju garaže, trga i kuće. Njihovim plasiranjem u stambena jezgra zagarantovana je sigurnost i privatnost stanovanja i rada, dok se mogućnost odvojenog stanovanja različitih generacija jedne porodice sa težištem okupljanja u zajedničkom dnevnom boravku, kao i mogućnost stanovanja i rada na istom mestu, postiže uvodjenjem zasebnih ulaza iz zone liftova.

A vertical park, consisting of platforms hanging down from the building structure and full of various vegetation resistant to weather conditions throughout the year, freshens up the space and combined with water and night illumination has a distinct esthetic value. A large number of patter-ned park variants offers opportunities for evelo-ping new contents for panoramic lifts as well as for placing commercial adverticements.

Having been inspired by both conveniences offered by individual habitation and by economy of collective housing, we have invented a system of flexible dwelling units which, being horizontally and vertically interconnected trough time, follow the needs of enlarged families and acquire characteristics of separate houses in a building, where the role of the green patch is simulated by the vertical park. Lifts enable the shortest vertical communications to the garage, square and the house. By setting them in dwelling nuclei, security and privacy of living and working are guaranteed, while the possibility of separate living for different generations of a family, concentrated on a gathering in a common living room, as well as the chance of living and working in the same place, is accomplished by having separate entrances from the zone of lifts.



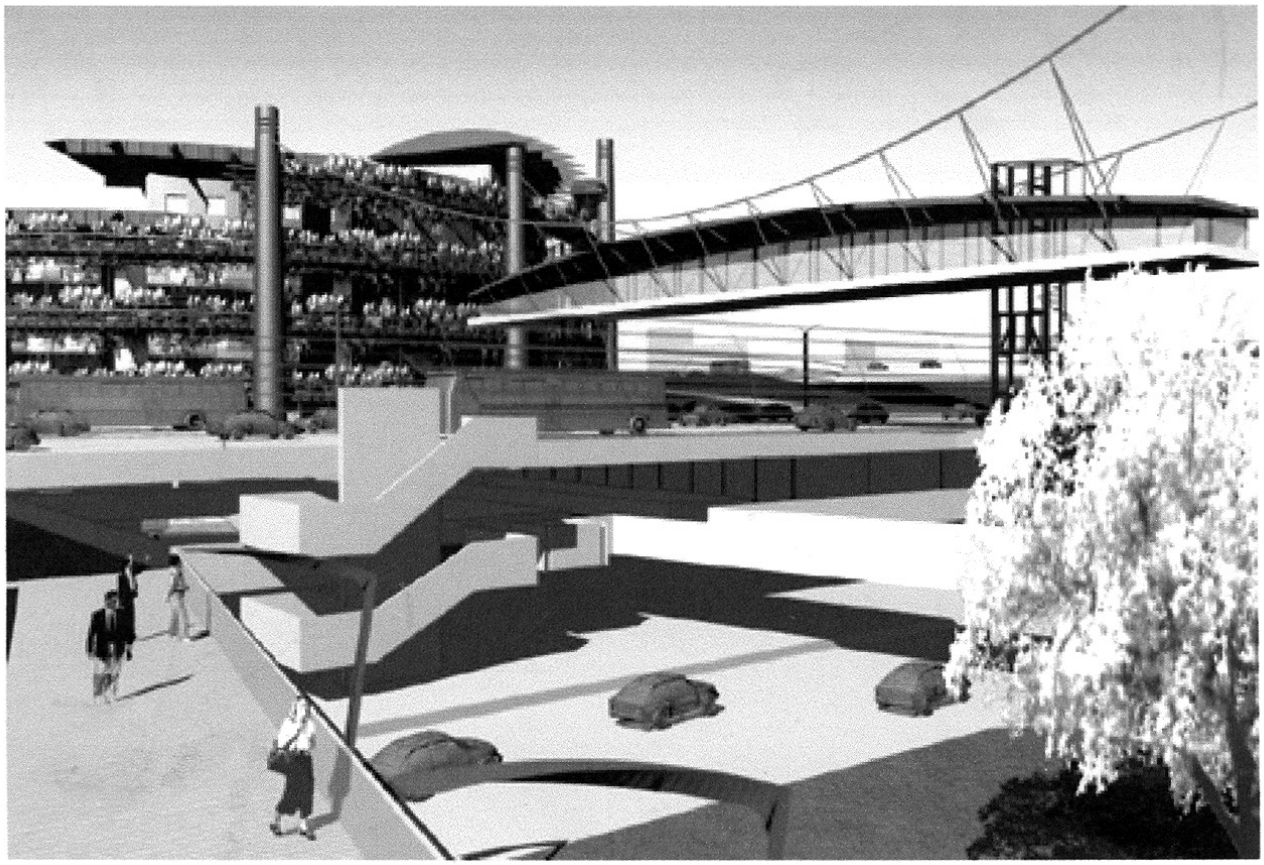
Sl. 4 - Osnova prizemlja kompleksa
Osnova sa polukružnim gabaritom, umanjuje negativne efekte buke i doprinosi pojačanom strujanju vazduha i razredjenju aero-zagadjenja. Ilustrativan primer, kako gabarit može da utiče na mikroklimu u naselju.



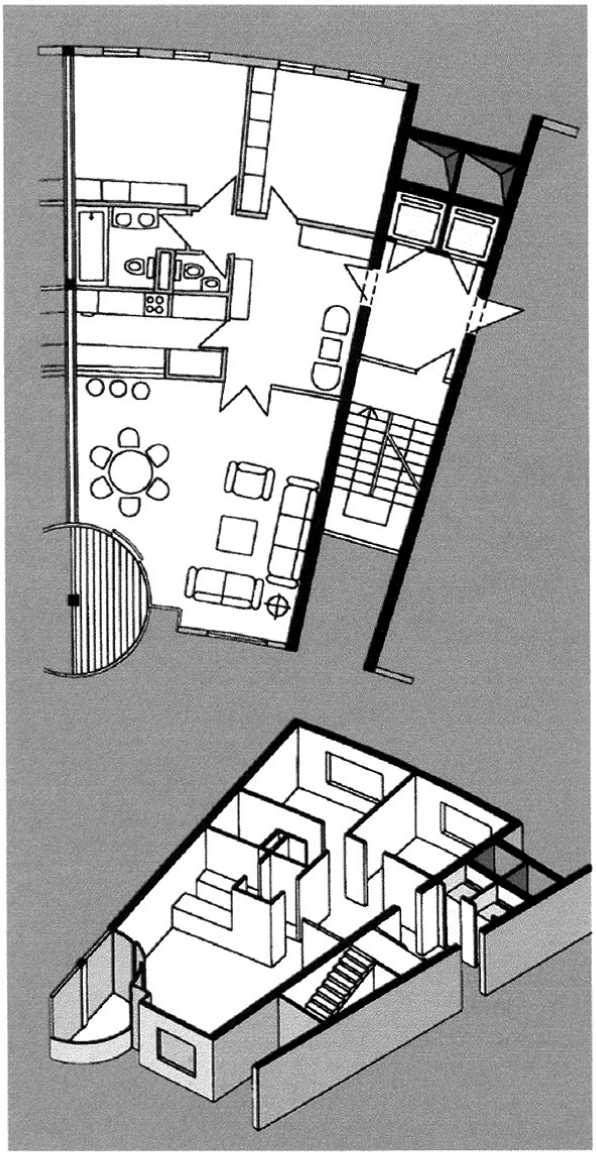
Sl. 5 – Osnova tipskog sprata sa stambenim jedinicama.
Stanovi imaju dvostranu orijentaciju, s tim što su prvenstveno orijentisani prema unutrašnjem dvorištu gde se odvija društveni zivot stanara i gde je mikroklima daleko povoljnija.

Sl. 6 – Pogled iz kompleksa na autoput

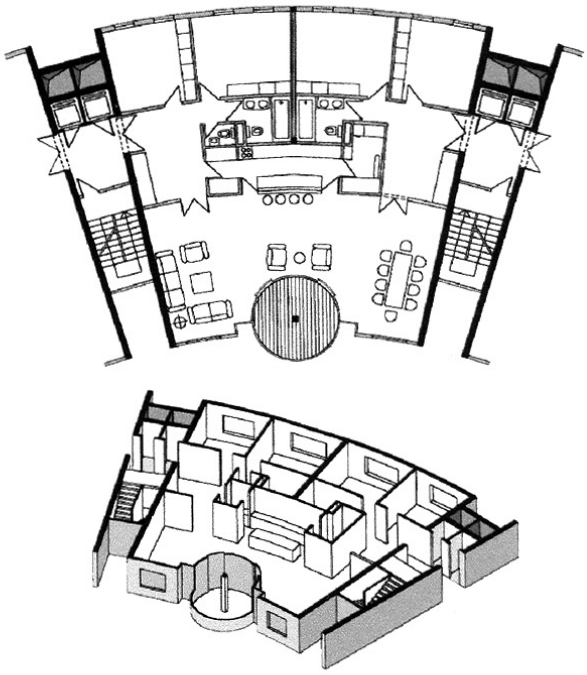
Sl.7 – Pogled sa autoputa na kompleks



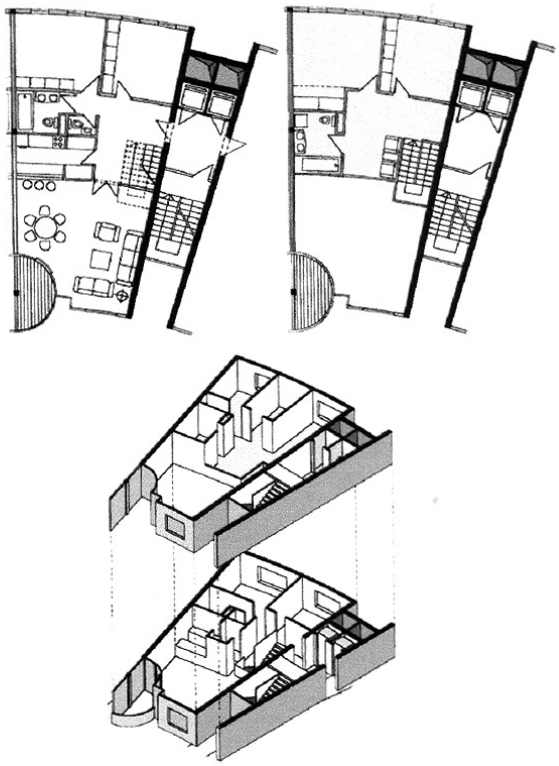
Sl. 8-a,b,c – Osnove i aksonometrije stambenih jedinica u kompleksu. Svi prostori za dnevni boravak su orijentisani prema unutrašnjem dvorištu, a spavaće sobe prema eksterijeru.



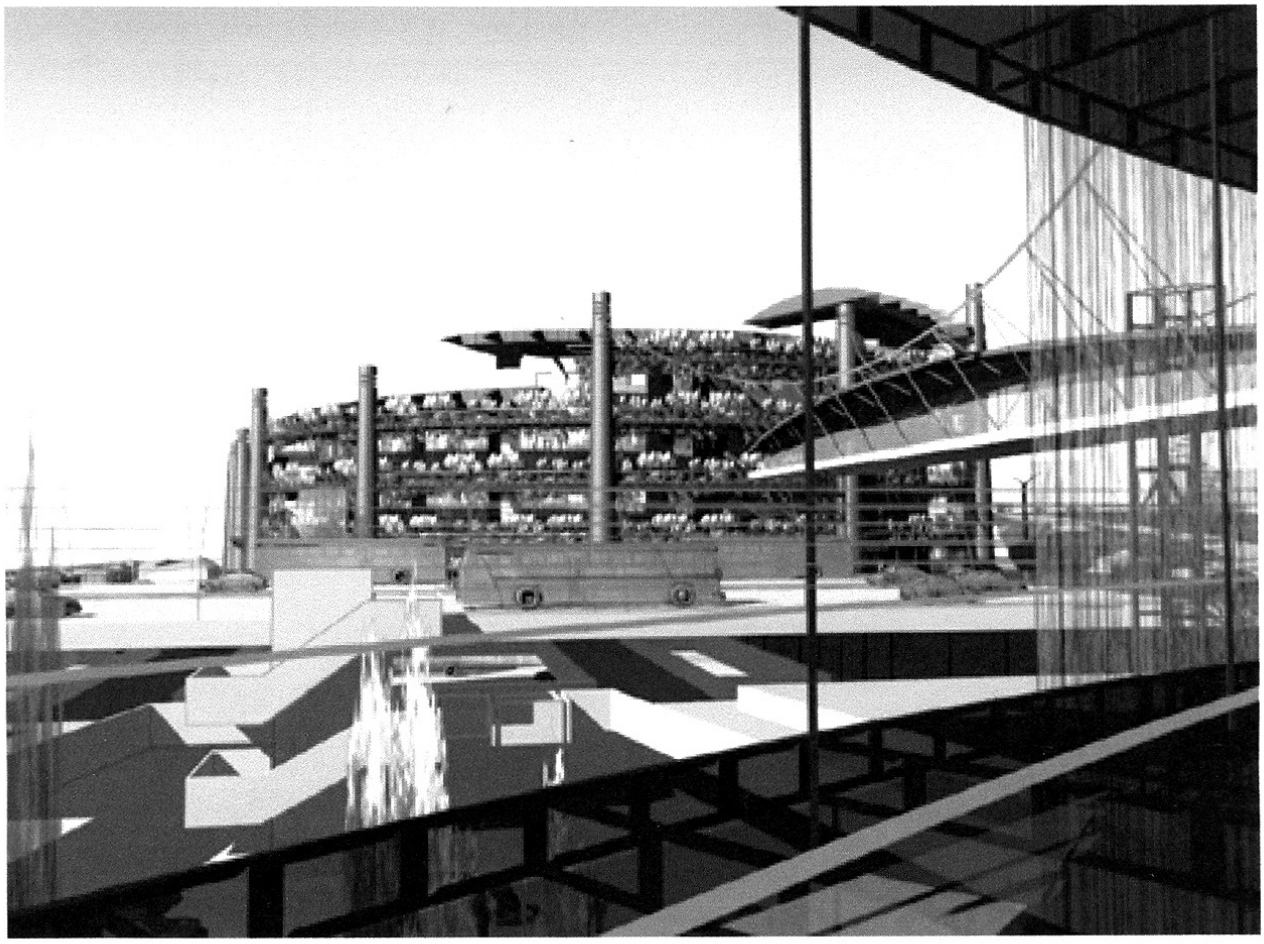
Sl. 8-a – Tipičan trosobni jedoetažni stan. U svim stanovima kuhinje, kupatila i WC-i su veštački osvetljeni i ventilisani, a kuhinje se osvetljavaju i posrednim putem preko prostora za dnevni boravak. Iako ovakva solucija kod nas nije uobičajena (zbog predrasuda da domaćica ništa drugo ne radi već samo sedi u kući i satima sprema gurmanske ručkove), u svetu je široko rasprostranjena, pa u poslednje vrme sve više prodire i kod nas. Dnevni boravak tada poprima karakter prostora koga u Americi nazivaju Family-room i koji objedinuje funkcije dnevnog boravka, obedovanja i pripremanja hrane.



Sl. 8-b – Povezivanjem dva trosobna stana, dobija se veliki u veoma udoban petosobni stan sa dva ulaza i mogućnošću podele na dve generacije koje žive u jednom domaćinstvu



Sl. 8-c – Povezivanjem dva trosobna stana po vertikali, dobija se petosobni dupleks sa galerijom.



Sl. 9 – Pogled sa autoputa na deo kompleksa

Svi javni sadržaji namenjeni potrebama stanovnika nalaze se u prizemlju objekata, kao i u neposrednom okruženju lokacije. Unutrašnjost bloka obogaćena zelenilom i vodenim površinama, zaštićena od spoljašnje buke i zagadjenja predstavlja težište okupljanja i druženja (socijalizacije). Slobodni prostori saobraćajnog čvorista su revitalizovani i funkcionalno povezani sa blokovima uvodjenjem trgovinsko–uslužnih funkcija. Kontinuitet pešačkih komunikacija ostvaren je upotrebom eskalatora, panoramskih liftova i mostova. Prilaz javnim i stambenim garažama omogućen je iz sporednih saobraćajnica sa ma kog dela saobraćajnog čvorista.

All public needs meant for dwellers are located in the building ground floor as well as in close vicinity of the location. The block interior, enriched by green and water surfaces and protected from exterior noise and pollution, is the focus of gathering and socialization. Free spaces around the traffic junction are revitalized and functionally connected to the blocks by introducing commercial and service functions. Continuity of pedestrian communications is accomplished by using escalators, panoramic lifts and bridges. Access to public and house garages is enabled by separate communication lines from any part of the traffic junction.

Napomena urednika

Na prvi pogled morbidna ideja mladih autora da se jedno stambeno naselje visokog standarda locira tako da ga preseca autoput, dobija sasvim novi dimenziju, kada se shvati koliko je teško u Beogradu pronaći lokaciju koja je idealno povezana sa svim glavnim delovima grada, a pre svega sa centrom. Ukoliko se izvrši optimalizacija urbanističkih i projektantskih parametara, uz maksimalne tehničke mere zaštite (koje su autori besprekorno zamislili), ono što je juče izgledalo nemoguće, sutra će postati prihvatljivo, pod uslovom da se sve ove mere zaista i realizuju.

IZVODI IZ KNJIGE:

SLIKARSKI PRAVCI XX VEKA

Dr. Lazar Trifunović
Izd.: "Jedinstvo", Priština, "Prosveta", Beograd, 1981

Uvodne napomene:

Programom našeg Pripremnog tečaja za studije arhitekture predvidjen je i predmet Savremena umetnost, ne zato što se bojimo da će vas time secnuti na prijemnom ispitu, već zato što smo duboko ubedjeni da jedan civilizovani arhitekta mora da, makar u najkraćim crtama, bude upoznat i sa savremenim umetničkim stremljenjima i zbivanjima. Na žalost, suočeni sa vašom beznadežnom lenjošću, potpomognutom raspadom školskog sistema poslednjih godina, prinudjeni smo da pribegnemo nedostojnim prečicama (u američkom stilu "Rat i mir" od braće Tolstojevski na 17 strana) ne bi li vam u uspavane glavudže ušao bar minimum informacija.

U traganju za literaturom dokopali smo se izvanredne i, kod nas bez konkurencije, knjige Prof. Dr. Lazara Trifunovića "Slikarski pravci XX veka", koja na jasan, dokumentovan način definiše i tumači slikarske pravce XX veka. Knjiga je savršena, ali šta da se radi ako sam siguran da vi nećete stići dalje od desete strane (eto sa kakvim mangupima ja imam za posla)?

E, pa onda celu knjigu treba skratiti na 20-tak strana i (skoro) svi će je pročitati. To je nezahvalan posao, jer je tekst tako dragocen da njegov skraćivalac bukvalno plače nad svakom izostavljenom reči, ali što se mora, mora. Bolje išta nego ništa. Uzeo sam makaze u ruke i makazario, dok nisam dobio ovo što je pred vama. Duša me boli, ali za vaše dobro sam spreman i na zločin, koji će mi na duši ležati do sudnjeg dana, a od vas očekujem samo da ove stranice pažljivo PROČITATE, a pročitano i ZAPAMTITE. Tek onda će mi srce biti na mestu, zločin će se isplatiti, a ja usuditi da na onom svetu pogledam bez (mnogo) stida Dr. Lazaru Trifunoviću u oči. A sada da počnemo:

IMPRESIONIZAM

Istorija impresionizma započela je šezdesetih godina XIX veka, kada je Eduard Mane izložio dva remek dela: "Doručak u travi" (1863) u Salonu odbijenih i "Olimpiju" (1865) u zvaničnom salonu. Obe slike su izazvale oštru reakciju, revolt i skandal... Maneov način slikanja privukao je grupu mladih slikara koja je tih godina učila u Ateljeu Bler i na Akademiji Suisse. U tom krugu nalazili su se gotovo svi budući impresionisti: K. Mone, K. Pisaro, F. Bazil, O. Renoar, E. Dega, P. Sezan. Posle francusko-pruskog rata i Pariske komune mladi su se odvojili od Manea i prvi put izlagali kao grupa 1874. u ateljeu fotografa Nadara. Tada je Mone prikazao sliku "Impresija, radjanje sunca" (1872) po kojoj je ceo pokret dobio ime. Mada ih je kritika napala, impresionisti su nastavili zajednički da izlažu sve do 1888 kada se pojavila jedna nova generacija umetnika. Impresionizam je istraživao dve velike teme: svetlost i pokret, i time se bitno odvojio od realističkog slikarstva. Impresionisti su vodjeni čulima, in-

tuicijom i ličnim osećanjem. Realni svet je za njih podsticaj kako bi slobodno izrazili lični doživljaj prirode. Racionalno saznanje realista zamenjeno je čulnim opažanjem impresionista. Sa impresionizmom slikar je napustio atelje i otišao u pejzaž da ostvari stari san o povratku prirodi i pravim vrednostima života. Impresionista je u prirodi dobio nove oči. On je počeo da vidi, misli i oseća na drugi način. Impresionista nije slikao ono što vidi, već ono što je naučio da vidi. Veza izmedju prirode i slike je uspostavljena na antimimetički način: slikati prirodu ne znači doslovno prenositi njene oblike, već slikati kao priroda. Zaljubljeni u vodu i sunce, impresionisti su stvorili svoj tip slike: pejzaž sa dubokim prostorom, odblescima na vodi i ogromnim nebom na kome se kotrljaju oblaci. Atmosfera treperi, oblici se presijavaju, lebde, prelamaju, svetlost ih menja i deformiše. To utiče na kompozicionu strukturu: horizont se spušta, kako bi se lakše uspostavili odnosi izmedju velikih površina i dočarala atmosfera. Tek sa impresionistima slikarstvo upoznaje vreo letnji dan, jesenju izmaglicu, rascvetale livade, vetar, sneg, vlagu. Kad slika senku, impresionista upotrebljava jednu od hladnih boja, plavu ili ljubičastu, kad slika osvetljene partije, uzima boju visokog intenziteta. Tako se stvara paleta čistih boja koje se harmonizuju pomoću simultanog kontrasta i zakona o komplementarnom slaganju boja. Da bi uhvatio kolorističke metamorfoze u prirodi do kojih je dolazilo usled promene slikar je morao da reaguje brzo. Njegov potez je žustar i iskidan, pošto mu je važnije da što autentičnije zabeleži svoje zapažanje i doživljaj, nego da iscrpno opiše predmet. Smisao slike se više ne traži u realnom svetu već u procesu promena i njegovom značenju. Zbog razvijene igre svetlosti, impresionizam je zanemario oblik. Njegova unutrašnja konstrukcija popušta. Forma se topi kao sveća, rastapa, gotovo da prelazi u čistu apstrakciju. Slika se svodi na površinu bojenih kontrasta različitog svetlosnog intenziteta, čime je impresionizam nagovestio ideale čistog slikarstva.

Sem svetlosti, impresionizam je istraživao i pokret kojim su se posebno bavili Renoar i Dega. Sa pejzaža se prešlo na zabave i igranke, konjske trke, gradski život, scene iz kafea, pozorišta, sa ulice, Poetiku procesa ili promena u prirodi do kojih dovodi položaj sunčeve svetlosti, Dega je preneo u pokret tražeći trenutak u kome je sažeta cela akcija: ono što je prethodilo pokretu s onim što će logično doći. Stvarati realnosti u promeni bio je osnovni cilj njegove slike i on se usredsredio na svet balerina koje je prikazivao u neobičnim stavovima i skraćenjima, koristeći se efektima scenskog osvetljenja.

NEOIMPRESIONIZAM

Impresionisti su poslednji put izlagali kao grupa 1886 godine, kada se u njihovom društvu pojavlo jedan mlad umetnik, Žorž Sera, za čije se ime vezuje nastanak neoimpresionizma ili poentilizma. Razlaganje svetlosti na čistu boju Mone je stvarao spontano, slikarskom intuicijom. Žorž Sera i njegovi sledbenici Pol Sinjak i Anri Edmond Kros - sproveli su to metodično, oslanjajući se na naučna otkrića. Neo-impresionizam je predložlo naučnu analizu svetlosti i novu povezanost umetnosti i nauke. Impresionizam je predstavljao slikarsko otkriće – poentilizam je otkriće slikarske teorije. Moneovu sliku nisu vodila načela i zakonl. Ona ih je stvarala u neposrednoj slikarskoj praksi. Seraova slika je ilustracija načela i teorija. Bez njih nju je teško razumetl, Sera i Sinjak su bez rezerve prihvatili impresionističku ikonografiju, ali su ukinuli spontanost i neposrednost u izvodjenju, «Umetnost je harmonija,» kaže Sera, «Harmonija. je opet jedinstvo kontrasta i jedinstvo sličnosti u tonu, u boji, u liniji. Sve te harmonije dele se na harmonije mira, vedrine i tuge...», Harmonije o kojima govori Sera mogu se ostvariti jedino pomocu posebnog metoda slikanja koji se sastoji od kontrasta tonova i deobe ili razlaganja boja:

optičkim mešanjem čistih pigmenata,
razdvajanjem različitih elemenata kao što su lokalna boja, boja osvetljenja, njihove reakcije,
ravnotežom svih elemenata i njihovom proporcijom,
izborom poteza odmerenog prema dimenziji slike.

Na platno su se nanosili čisti pigmentl, obično u obliku tačke. Do mešanja boja dolazilo je optičkim putem, u posmatračevom oku, a ne na paleti. Dinamizmu boje i različitom potezu, poentilisti su suprotstavili strog geometrizam forme, čime su se znatno odvojili od impresionista i kasnije tim otkrićem uticali na razvoj kubističkog slikarstva.

* * *

Impresionizam i neoimpresionizam bavili su se analizom svetlosti - prvi se daleko više oslanjao na slikarske instinkte i lični dožlvljaj, drugi na naučna otkrića i teorije. Proučavajući svetlost u prirodi i na slici, ovi slikarski pokreti su izmenlli prirodu vizuelnog, opažanja. Priroda je počela da se pomera i "kreće", oblik da se krunl, struktura da se raspada. «Načet» je predmet a sa njim i poredak vrednosti i shvatanje sveta koje je odražavao, bilo je očigledno da počinje novo doba. Slikarstvo se nije promenilo samo spolja, u teml, već daleko više unutra. u svom biću, pa je zbog toga moralo da stvori nova sredstva, pronadje drugi metod posmatranja, otkrije odgovarajuću tehnologiju. U njemu je poraslo saznanje da je slika samostalna stvarnost, jedan organlzam sa sopstvenim načelima i zakonima. Sa novom slikom, impresionizam i poentilizam su predložlli novu funkciju umetnostl: umesto da bude predmet obožavanja i poštovanja, umetničko delo je postalo sredstvo za užlvanje, jedna duga tradicija je konačno zaključena. a slikarstvo se našlo pred novim iskušenjima.

POST-IMPRESIONIZAM
(Sezan, Gogen, Van Gog)

Dr. Trifunović ne koristi termin «post-impresionizam", kojl je radi veće ilustratlvnosti preuzet od Jansona. Kod Jansona, medjutim, post-impresionizam pored pomenutih umetnika obuhvata i neoimpreslonlste (poentiliste), simboliste i nablste, što nam se čini nešto prešlrokim. U Enciklopediji likovnih umetnostl (Zagreb, 1964) pojmovl "neoimpresionizam" i "post-impresionizam" su sinonimi. Da bismo Sezana, Gogena i Van Goga (Trlfunovlć verovatno namerno ovde ne svrstava i Tuluz Lotreka) što jasnije diferenclrall od poentilista (što nam se činl neophodnim), možda nespretno, svrstall smo ih u "post-impresionlste", verujućl da takav naziv njima najviše i odgovara (Nap.: M.Č.).

Impresionizam je predložio novi odnos prema prirodi i novo shvatanje slike. a u njegovom okrilju razvila su se tri umetnika - Sezan. Gogen i Van Gog, koji su produbili ideju o autonomiji slikarstva. Mada su se medjusobno razlikovali kao ljudske prirode i kao slikarl, zajedničko im je bilo to, što su u jednoj fazi rada sva trojica prihvatili iskustva impresionizma i što su ih ubrzo odlučno odbacili. Sezan je pošao u susret konstruktivnim i strukturalnim problemina slike, Gogen simboličkom značenju forme. a Van Gog ljudskoj sudbini. Usavršavajući njihove ideje i predloge. slikarstvo se razvijalo u različitim pravcima, tako da oni iz današnje perspektlve deluju kao prave preteče modernom slikarskom mišljenju.

Pol Sezan
(Paul Sezane) 1839-1906

Sezan je rodjen 1839 u Eksu u Provansi, gde je proveo detinjstvo i mladost i stekao prvog i jedinog prijatelja Emila Zolu, koji na žalost, nije verovao u njegov talent. Odbijen je na prijemnom ispitu za Ecole des beaux-arts tako da je učlo sam, oslanjajući se na sopstvene studije starih majstora i na nešto malo neslstematsklh pouka u privatnoj Akademiji Suisse. Od velikog značaja bilo je Sezanovo poznanstvo sa impresionistima, naročito sa Pisaro-om koji ga je uputlo u slikanje pejzaža i u impresionističku tehniku. U ciklusu predela iz Overa. medju kojima se ističe «Kuća obešenog», paleta je rasvetljena i slika oslobodjena ranijih baroknih ritmova. Medjutim. ta njegova dela nisu osvojila priznanje kritike i oštro su napadnuta na prvoj i na drugoj impresionističkoj izložbl. Sezana je duboko pogodilo takvo poricanje i on je odlučio da se povuče u Eks. U toj izolaciji je ostao do kraja života. U Provansi Sezan je stvorio novo slikarstvo, polazećl od kritike impresionizma i od studija prirode. Priroda za njega ima drukčiju vrednost nego za impresioniste i realiste. »Priroda se mora predstavitl, ne reprodukovati. Predeo se reflektuje, harmonizuje, mlsli sebe u meni, i ja ga objektiviziram i fiksiram na svom platnu... Čini mi se da sam ja subjektlvna svest tog predela, a moje platno objektivna svest... Sve se u prirodi modellra kao lopta. kupa ili valjak. Slikanje se mora učiti na osnovu tih jednostavnih forml...». Objektivizirati, za Sezana znači rekonstruisatl, sintetizovati, krlstalizovati ono što se vidi, odbaciti sve što je suvišno, izmeniti tektonsku gradju prirode... i najzad, organizovati prostor na nov način, bez tradicionalne perspektlve, na osnovu geometrijskih slika i oblika: oko trougla, valjka, piramide ili, ponekad, kao kontrast

izmedju horizontalnih i vertikalnih vektora. Sezan konstruiše specifični prostor koji se, suprotno statičkoj i trodimenzionalnoj euklidovskoj šupljini, razvija planimetrijskim osvajanjem slikane površine. Zbog toga, njegova slika nema klasičnu dubinu, ali ni fiksirani fokus, onu centrlranu tačku posmatranja koja je postojala u čitavoj slikarskoj tradiciji od renesanse. Sezan je predložio novi tip vizuelnog posmatranja stvarnog sveta. Prirodu i predmete on je video iz različitih uglova i nije oklevao da neke od tih tačaka posmatranja skupi i poveže na jednom platnu. Da bi «uhvatio» suštinu jednog objekta, on objekat ne preslikava već ponovo slikarski konstruiše: kad slika kuću, polazi od kocke a kad prikazuje flašu, početna forma je valjak. Ti osnovni oblici u procesu slikanja prolaze kroz različite metamorfoze u kojima se povezuju s odgovarajućom bojom i tonom, zauzimaju aktivno mesto u kompoziciji, usaglašavaju sa celinom. Sve je jedno s drugim povezano i čvrsto spojeno – crtež s tonom, ton sa bojom, boja s formom, forma s kompozicijom.

Pol Gogen (Paul Gogin) 1848-1903

Gogen je, kao i Sezan, počeo od impresionizma i Pisaroa. I on je kao i Sezan shvatio da impresionistička estetika ide putem bez izlaza i da je zbog toga treba što pre napustiti. Impresionističko slikarstvo je čista površnost. «To je zvanična umetnost sutrašnjice, ne manje strašna od zvanične umetnosti današnjice...». S takvom kritikom Gogen se oprostio od impresionlzma i otišao u Bretanju, pošto je napustio posao, porodicu i gradjansku karijeru. U Pont Avenu i Puldiju oko njega se okupila grupa mladih sllkara - nabista - koja je u njemu gledala proroka nove umetnostl. Gogen polazi od pretpostavke da je slika proizvod mašte: ona nastaje u «tajanstvenoj osnovi duše» i njen zadatak je da ostvari «različite harmonije koje odgovaraju našem duševnom stanju». Težište nije u onome što se vidi, već u onome što se oseća i misli – početni impulsi ne potiču iz prlrode, već od slikara i projektuju se na prirodu. U traženju smisla on je s predmeta skinuo sve što je nebitno i literarno: predmet je sintetisan, sveden na predmet-simbol čije je značenje odredjeno unutrašnjim vibracijama i idejama. Pošto je ukinuo dubinu i svetlo-tamno u modelaciji, Gogen je sveo predmet na čistu bojenu površinu uokvirenu konturom. Linija je preuzela funkciju modelovanja: ona ne opisuje već uopšteno označava predmet onoliko koliko je potrebno da iskaže svoju osnovnu ideju. Gogenov potez je težak i potmuo, pa je zato i njegova linija masivna i gruba, ali uvek efikasna u svojim zadacima: kad kao kontura ogradjuje širenje čiste boje, vodi ritam, nosi kompozicionu shemu, podiže ekspresiju cele slike. U Gogenovom shvatanju, boja je osnovni i odlučujući elemenat. Osećanje boje Gogen je izražavao bez iluzionizma, svetlosti i senki, bez lokalnog tona, stavljajućl nemešane boje jednu pored druge, kombinujući i istražujući njihove odnose kako bi dobio različite harmonije. Gogen je osećao da u urbanoj civilizaciji umetnici vlše ne poseduju instinkte, smlsao za jednostavnost, naivnost, bez kojih nema stvaralaštva. Tu izvornost našao je u drvenim kipovlma i narodnoj grafici Bretanje, ali mu to nije bilo dovoljno. Otišao je u Okeaniju, gde se odigrao poslednji čin njegove ljudske drame. Ono što je tražio – mističnu tajnu, instlnktivan zivot. neiskvarenu lepotu, to je i našao. U tom sugestivnom dekoru naslikao je svoj san, razrešio za sebe misteriju porekla i budućnosti, saženu u nazivu njegove slike: «Odakle dolazimo? Ko smo? Kuda idemo?». Skriveni misaoni kontekst ovih pitanja odnosio se na osnovne probleme ljudske sudbine. Gogen je našao svoj odgovor kad je pisao: "Naslućivati je nešto moćnije nego sva materija, naslućivati sreću. nije li to preukus nirvane?".

Vincent Van Gog (Vincent Van Gogh) 1853-1890

Sa Gogenom evropska umetnost je u delima primitivaca otkrila nov senzibilitet. Medjuttm, s tim otkrićem pojavio se prvi simptom ozbiljne i duboke krize, jer je umetnik postao svestan sopstvene otudjenosti - od prirode, pravih vrednosti, od svoje ličnosti. To je nov i do tada nepoznat fenomen koji će još grublje i sudbinskije da odredi život Van Goga. U mladosti je bio neuspešan trgovac slikama, pa rdjav pastor u rudnicima Borinaža, zatim je lutao po severu - od Brisela do Antverpena, od Haga do Nojnena. Doživljavao je mnoga poniženja. ali i otkrovenje slikara u sebi. Ni on nije imao pravo slikarsko obrazovanje – do svega je došao

sam, fanatlčnlm radom, razmišljanjem, gledanjem tudjih slika. U početku, u holandskom periodu, njegove slike su tamne, posvećene radnicima i seljačkom životu. U tim godinama crtao je i slikao seljake i seljanke pri radu i molitvi, tkače, sejače, skitnice, izmučene žene i izgladnele ljude - svet sa kojim je saosećao i koji je susretao na svojim putovanjima po severu. Duboko mrk ton na ovim delima izražava psihičko stanje umetnika i svodi obojenost slike skoro do monohromije. Slika je jednostavna i nju nose snažni ali neizdlferencirani kontrasti svetlo-tamnog, ugašena gama, gusta faktura i prenaglašena ekspresija. Preokret je nastao 1886 sa dolaskom u Pariz u kome je proveo dve verovatno najprijatnije godine u životu. Kada je od filozofa tame postao pesnik svetlostl, preostalo je da izraste u slikara intenzivne boje. Nju nije mogao da nadje u sivom i uznemirenom gradskom predelu, morao je na jug, u Provansu, u Arl. U prvom trenutku izgledalo je da je pronašao pravi razlog za slikanje. Medjutim, u malogradjanskoj sredini Arla, Vincent nije mogao da uspostavi dublja i pouzdanija poznanstva. Bio je sam i usamljen, što je još više potkopavalo njegovo načeto zdravlje. Napadi su bivali sve češći, njih su pratili nesanica, halucinacije, teške krize. Susret sa Gogenom ispao je tragičan. Umesto da ostvare stari san i osnuju «atelje juga», došlo je do sukoba i razlaza. Posle svadje, za vreme napada, odsekao je sebi uvo, bolest je nepovratno uzela maha. Morao je u azil u Sen Remiju, zatim u Over na Oazi. gde se ubio. Svega dve i po godine trajao je kraj njegove drame, njegov poslednji period u kome je zgusnuto sve bitno što je stvorlo. Slikao je grozničavo, brzo, u transu, boreći se s bolešću i nesrećama. U svetlom prostoru Provanse našao je drukčiju boju nego što je ona koju je gledao u pariskim predellma. Ako je ranije bojom uspevao da ostvari atmosferu i svetlost, sada je u stanju da njome iskaže unutrašnji izraz, pokret duše. Van Gog je osećao boju kao živo i dinamično biće pa je zbog toga mogao da je doživi jedino u sudbinskoj povezanosti s oblikom i s dubokim unutrašnjim sadržajima svoje ličnostl. Boja je bila osnovna tema i predmet Van Gogove slike, njena samostalna realnost, odlučujući elemenat. Nju je nanosio u sirovom stanju, bacao direktno iz tube, stavljao u grube odnose i nametljlve kontraste: ona mu je služila i kao crtež da definlše formu, organizuje kompoziciju i odredi ideje, ona nije stavljena na platno po slučaju, automatično i nekontrolisano, već u skladu sa razvijenim likovnim sistemom. Na njegovoj slici sve je uskladjeno jedno s drugim. Iza zamaha strasti i psihičke plahovitosti, delovala je izuzetna likovna i intelektualna koncentracija koja je u svakom trenutku mogla da ostvari kontrolu nad svakim delom slike i nad svakom fazom u procesu stvaranja. Van Gogov život je prolazio kroz unutrašnji haos i teške depresije, u stalnom sukobu sa sredinom i sopstvenom ličnošću. Medjutim, njegovo slikarstvo nije sledilo njegovu plahovitu i neurotičnu prirodu, već joj se odupiralo i pokušavalo da se uzdigne iznad nje. Njegova slika ne predstavlja pakao u kome je ziveo razjeden bolešću, već viziju izgubljenog raja, sastavljenu od svetlosti i od iluzija kojima se borio protiv surove stvarnosti života.

* * *

S ovom trojicom slikara završava se stvarno i simbolično XIX vek i počinje novo doba. Ono što su impresionisti hteli - da stvore samostalnu sliku – Sezan, Gogen i Van Gog su u potpunosti i ostvarili: slika je postala posebna stvarnost sa sopstvenim zakonima i načelima. Bez Sezana ne hi bilo kubizma, Mondrlana i Maljeviča. bez Gogena fovizam ne bi bio moguć, kao što je Van Gog utisnuo snažan pečat na čitav evropski ekspresionizam.

FOVIZAM

Fovizam nije bio slikarska škola, već spontani pokret koji je nastao prirodnim ujedinjavanjem triju grupa umetnika sličnih pogleda: jednu su sačinjavali mladi slikari iz ateljea G. Moroa (Anri Matis, Alber Marke, Kamoan i Mangen). drugu grupa iz Šatua (Moris Vlamenk i Andre Deren) i treću grupa iz Avra (Oton Friez, Raul Difi i Žorž Brak). Od 1901. do 1905. trajalo je njihovo okupljanje oko Matisa koji je bio stub čitavog pokreta. Fovizam je započeo revoltom, bučno i radikalno. I sam njegov naziv je ubojit i izveden je iz reči «fauves» (divlje zveri), u stvari, iz dosetke jednog kritičara koju su sami slikari svesrdno prihvatill, jer su verovali da u njihovom slikarstvu postoji nešto "divlje», što nije ukroćeno navikama i konvencijama. Prkoseći zvaničnom ukusu, oni su izgradili stav prema prirodi i svoju slikarsku stilistiku, ali i novi tip anarhič-

nog ponašanja koji će postati karakterističan za sve avangardne umetnike u XX veku. Eksplozijom boja trebalo je srušiti mitove malogradjanske kulture, stare instituctje i predrasude koje su pritiskale život tadašnjeg čoveka. Fovisti su težili oslobadjanju ličnosti. Oni su hteli da povrate neposrednost, izvornost, instinkte, pokidanu vezu izmedju čoveka t prirode kako bi obnovom čistog slikarskog doživljaja obnovili vitalne snage slikarstva. Zato su se okrenuli Van Gogu i Gogenu - prvi im je otkrio unutrašnju ekspresiju slike, drugi im je ukazao na praoblike koji se još mogu naći kod primitivaca. Fovisti su želeli da svome slikarstvu daju karakter vedrine. ali da to postignu snažnim izrazom, koji je od sredstva postao osnovni cilj. Boja je bila osnovno izražajno sredstvo fovista. Čista, intenzivna i blistava, ona je postavila nove probleme u organizaciji slike. Da bi se sačuvala njena izvorna snaga, medjusobni odnos boja se ne zasniva na principu dominantne harmonije, kao kod starih majstora ili impresionista, već na zakonu ravnoteže kojim se uskladjuju te nezavisne sile. Pošto se polaže površinski, čistu boju nije moguće modelovati, treba je ograditi crtežom-konturom. On uopšteno definiše i slobodno deformiše formu, postaje nosilac linearnog ritma kompozicije i stvara sugestiju prostora, mada prostor kod fovista ostaje daleko više ideja o prostoru nego pun i razvijen volumen. I neutralni ton ima funkciju uskladjujućeg elementa. Kad Matls ili Vlamenk postave jednu čistu crvenu ili čistu zelenu kao osnovne kolorističke dominante, oni najradije upotrebe neutralni ton kako bi ih povezali. Ta neutralna mešavina u kojoj se nalaze sve okolne boje, nema sopstvenu koloristicku vrednost, ali ona organizuje, usmerava i pozitivno deluje na kolorističkі intenzitet drugih boja. Sličnu ulogu imaju i kolorističkі znacl, fovistička slika ih je puna. To su kratki potezi u obliku tačaka, mrlja, zareza, zavrnutih linija: oni su bell. crni ili u boji površine na kojoj se nalaze. Njihov zadatak je da ožive boju. ali i da je priguše i organizuju i zato se kreću slobodno, nezavisno od forme i obezbedjuju spontani gest i akciju pomoću kojih se stvara opšta ekspresija slike. Mada su u osnovnim idejama postojale velike razlike medju fovistima, u vodećem toku pokreta bila je jasno izražema težnja da se stvori ekspresivno i dekorativno slikarstvo koje neće izaći iz kruga ljudskih problema. Uprkos formalnim istraživanjima koja je preduzeo, fovizam nije napustio neposrednu vezu sa čovekom.

EKSPRESIONIZAM

Paralelno sa fovizmom, u centralnoj i severnoj Evropi razvijao se ekspresionistički pokret. U njegovom okrilju nastala su različita istraživanja koja povezuje to što se akcenat sa likovne forme prenosi na unutrašnju, psihološku sadržinu slike. Umetniku vlše nije važno samo kako slika, već i to šta slika, jer je njegovo interesovanje upravljeno prema društvenim problemima i ljudskoj sudblni. Zbog toga se ekspresionizam i pojavio početkom XX veka, u vreme socijalnih kriza, emotivne nesigurnosti i duhovnog nespokojstva. Nemački ekspresionizam ima svoju predistoriju, preteče (Holder, Ensor) i filozofsko-idejne izvore. Van Gog, je njegov mitski predak, mada je isto toliko važnu ulogu odigrao i norvežanin Eduard Munk, u čijim delima preovladjuje melanholija. Ona donose sumorno razmišljanje o mistriji života i ljudskoj egzistenciji, usamljenosti, strahu od smrtl, patnji. Svojim izložbama u Nemačkoj, Munk je neposredno uticao i na razvoj ekspresionizma, kao što je njegova poetika izgradjena u filozofiji i teoriji toga doba. Proučavajući različite tipove tradicija u umetnosti Evrope i istoka, Boringer je posebno izdvojio severnjačku. zato što ona "ne može da se pretvori u jasno saznanje stvarnosti, pa se razrešava u nezadrživoj igri mašte i pretvara u avetinjski povišenu i iskrivljenu stvarnost. Sve postaje zagonetno i fantastično. Iza vidljivog izgleda stvari skriva se karikatura, iza beživotnosti vreba tajanstveni avetinjski život i tako sve postojeće postaje groteskno". Ove reči ne samo da tačno objašnjavaju Munkovo slikarstvo, već i ceo ekspresionistički pokret, čije je jezgro u Nemačkoj bila grupa «Most» (Die Brucke). Nju su 1905 osnovali Ludvig Kirhner, Erih Hekel i Karl Šmit-Rotluf, a ubrzo su im se pridružili Emil Nolde, Maks Pehštajn i još desetak slikara.

Za ekspresioniste urbani život nije sreća, već prokletstvo. On izokreće ličnost, deformiše psihu, odvaja čoveka od čoveka; sa mašinom dolaze nezaposlenost i glad. Iza svetlosti velegrada nalazi se naličje: gramzivost, mržnja, posrnuli moral, poroci. Tu Izvrnutu sliku sveta ekspresionizam hoće da zabeleži, ali ne racionalno, već instinktima, oslobodjenjem unutrašnjih im-

pulsa, golim nagonom, nekim vapajem i krikom usamljenog i nemoćnog čoveka. Slikar nije doveo u pitanje samo spoljašnju stvarnost, već i sopstveno biće, svoju sudbinu, egzistenciju. Taj svet se odslikava u njemu i on u svetu - slika postaje zbir psihosocioloških projekcija. Kao što identifikacija forma/sudbina dovodi do razbijenog i iskidanog oblika, tako i boje izražavaju sirovost i surovost, izvorni zvuk, vlastiti život. Slikari «Mosta» nisu se plašili teških reči, snažnog gesta i patetlke, jer su tim poniranjem u psihu hteli da otkriju složeni fatalizam čovekovog života.

Drugu umetničku grupu nemačkog ekspresionizma «Plavi jahač» (Der blaue Reiter) osnovali su u Munhenu V. Kandinski, F. Mark, Kubin i G. Minter. Oni su 1911 napustili Novo udruženje nemačkih umetnika i predložili osnivanje nove grupe. Na prvoj izložbi decembra 1911. pored njih izlagali su Make, Bloh, Šenberg, David i Vladimir Burljuk, Javljenski, Delone. Na počasnom mestu bile su slike preminulog Anri Rusoa Carinika. Na drugoj izložbi, grupi su se priključili neki slikari «Mosta», zatim Kle, Plkaso, Brak, Deren, Vlamenk, Gončarova, Larionov, Maljevič. Sastav grupe pokazuje da umetnike nisu povezivali isto stilsko opredeljenje ili neka jedinstvena slikarska forma, već slični pogledi na epohu i položaj umetnika u savremenom svetu, želja da se na jednom mestu pokažu oblici u kojima se pojavljuje moderna umetnost. Mada je izmedju «Mosta» i «Plavog jahača» postojala izvesna sličnost, razlike su bile velike: slikari "Mosta» su uzbudjivali dušu slikom sveta, dok je cilj Kandinskog i drugova bio da svet podstaknu da progovorl. «Plavi jahač» je daleko više bio zaokupljen apstrakcijom i čistim slikarstvom, verujući da se umetnost ne oblikuje prema prirodi već od sopstvenih elemenata, kao priroda. Mark je otkrivao ono što je s druge strane oblika, njegovu suštinu, ono što se može videti kad se gleda kroz formu i kroz pukotine sveta. Ako od onoga što vlzuelno opaža slikar uzme nekoliko vizuelnih podataka, njima se ne završava već počinje njegovo istraživanje: od predela i spoljašnje stvarnosti ostaju samo sintetizovani znaci koji vode ka dubljem i bitnijem sloju, ka mističnoj unutrašnjoj konstrukciji koja determiniše svaku prirodnu strukturu. Bit onoga što vidimo nije u prividu, već u toj unutrašnjoj konstrukciji koju jedlno umetnost može da izrazi. U krugu «Plavog jahača», svojom povučenošću izdvajao se Paul Kle. U to doba on je tek počinjao samostalni rad držeći se uglavnom crteža. Tek 1911 g, počeo je da slika, a od dolaska u Bauhaus za profesora, ušao je u fazu pune umetničke zrelosti. Mada se u korenu njegovog stvaralaštva nalaze vitalne ekspresionističke ideje o traženju praizvora i instinktivne neposrednosti, Kle se bitno odvojio od svega što se slikalo izmedju dva rata i stvorio originalni i samonikli slikarski izraz. Njemu je bilo svejedno da li slika figuralno ili apstraktno. jer je predmet njegovih istraživanja bilo nešto dublje i važnije - sam likovni jezlk i elementi od kojih je on sačinjen. On je znao da u likovntm pojavama uoči suštinu, otkrije zakonitost i racionalno anallzira fenomene vizuelne percepcije, ali je to za njega bila "praistorija vidjenog», uvod, jer je na "najvišem stepenu počinjala misterija". Kle je celog života tražio tajni ključ za njeno čitanje i, bez obzira na to što ga nije našao, on je stvorlo otvoreno delo, magično i zagonetno, puno smelih ideja i neočekivanih predloga.

* * *

Izmedju fovizma i ekspresionizma postoje izvesne sličnostl, ali i mnogo veće razlike. I u jednom i u drugom pokretu razvijena je svest o tome da je slika površina koju treba organizovati. Osnovno i izražajno sredstvo postala je boja, mahom čista, bacana direktno iz tube. Medjutim, u načinu kako su je upotrebljavali, počinje razlika izmedju ova dva pokreta: kod francuskih fovista boje izražavaju osećanje ali u kompllkovanom procesu traženja definitivnih tonskih odnosa; kod nemačkih ekspresionista one su posledica unutrašnje nužnosti i psihičke sadržine. Ta razlika u početnom stavu dovodi do većih razlika u posledicama: u fovista boja se pretvara u formalni elemenat slike, u ekspresionista u simbol sa odredjenlm psihičkim značenjem. Ako sve te razlike uprostimo, fovizam se više bavio spoljašnjim i vidljivim (formom), a eksprestonizam unutrašnjim i nevidljivim (sadržinom). Ekspresionizam je bio duboko zainteresovan za socijalnu stranu života, probleme ljudske egzistencije i čovekovu sudbinu. Kada je Hitler došao na vlast, nacisti nisu prihvatili takve slike jer se nisu uklapale u fašističku predstavu o srećnom, zdravom i nasmejanom svetu. Slobodna i moderna misao bila je ugušena: Bauhaus je zatvoren, nje-

govi profesori su napustili Nemačku. Mnogi intelektualci su se povukli u duboku izolaciju, a nekima je bilo zabranjeno da slikaju i da se pojavljuju u javnom životu. Gebelsovi propagandisti su priredili 1937. izložbu pod nazivom «Izopačena umetnost» (Entartete Kunst) na kojoj su se našla dela ekspresionista i apstraktnih slikara, napadana kao boljševička, nenemačka i nenarodna. U dvorištu berlinske požarne komande ove slike su spaljivane zajedno sa knjigama, u Evropi je ponovo gorela lomača, pri čemu su izgoreli neki temelji zapadne civilizacije.

KUBIZAM

Kubizam i futurizam su priveli kraju proces dezintegracije predmeta, počet impresionizmom.«Sve sami kubovi!», rekao je 1908. Matis za neke Brakove pejzaže. U razvoju kubizma značajan je uticaj Sezana, Sera i crnačke plastike. Početak je označio Pikaso sa slikom «Gospodjice iz Avinjona»(1907). Karakteristično je lomljenje oblika, bez dubine i volumena. na ravnoj površini.
Posle Pikasa i Braka dolaze: Griz, Leže, Glez, Metzanže, Delone, Vijon, Markuse (izlažu 1911). Umesto ekspresije u prvom planu je realizacija.

Analitička faza traje do 1911. Predmet se lomi, otvara i razlaže na «fasete»; oštri bridovi, kristali, dve dimenzije, svetlost i linije. dok je boja u drugom planu. Potez je beživotan, profinjen, gubi strukturalnu lepotu. Slika je bezlična, monohromna, asketska.

Sintetička faza traje u periodu 1911/14. Karakterističan deo jednog predmeta se spaja sa delovima drugih u apstraktnu celinu, kolaži. Javljaju se dve suprotne podfaze i to: Deloneov orfizam (Pikaso, rokoko kubizam) i Purizam (Ozanfan, Žanere). Uprošćavanje, intelektuelne emocije.

Kubizam teži da prikaže predmet u totalitetu iz svih uglova. Gasi se tokom I Sv. rata. ali tragovi ostaju (Pikasova slika «Gernika» iz 1937).

FUTURIZAM

Proklamuje ga 1909 bučno Marineti, koga slede slikari: Bočoni, Kara, Ruselo, Bala, Severini. Pokret karakterišu: revolt, bunt, agresivnost, bučne izjave, polemika, opsednutost mašinama (koje treba da spasu čovečanstvo), avionima, gradskom bukom, brzinom i pokretom, prihvatanje tehničkog društva. Futuristi ne kruže oko predmeta (kao kubisti), već aktiviraju unutrašnju snagu i energiju predmeta, pokreću ga, umnožavaju i deformišu. Futurista proživljava predmet i idetifikuje se s njim. Koriste se tehnike kubizma. Slikarski jezik je eklektičan, više ruše no što grade. Najveći im je domet što su uveli silu u sliku: linije sila, formu-silu i unutrašnju silu. Kubizam je racionalan, a futurizam grčevit, unutrašnje disharmoničan, dinamičan. Kubizam je novo slikarstvo, a futurizam novo gledište, a ne umetnost. Kubizam i futurizam degradiraju predmetno značenje i oblik. Slika je definitivno nezavisna od prirode, otvoren je put ka apstrakciji...

APSTRAKTNO SLIKARSTVO

Na pitanje da li slika može bez predmeta, Kandinski, Maljevič i Mondrijan su odgovorili pozitivno, ali na razne načine. Slika postaje duhovnija, napušta spoljni svet i okreće se "unutrašnjoj prirodi» u kojoj vladaju kosmički zakoni.

Vasilij Kandinski (1866-1944)

Rodjen u Moskvi, studirao u Minhenu. Pokretač «Plavog jahača". Od 1914/21 bio u Moskvi, do 1933 u Bauhausu, a od 1933/44 u Parizu. 1910 pravi prvi apstraktni akvarel i piše knjigu «O duhovnom u umetnosti". Odbacuje predmet, da bi preko boja u prvi plan izbili čisti zvuk i nadčulne vibracije. Boja zamenjuje predmet i puni sliku metaforično: bojenim odnosima, ritmovima i raznim znacima u pokretu. Deli kompozicije na melodijske (jednostavne) i simfonijske (složene) koje se dele na "impresije",«improvizacije» i «kompozicije". U prvom "Minhenskom periodu» je eksplozivan i patetičan, a kasnije neguje strožiju geometrijsku kompoziciju, gde se kombinuju kasetirane površine i slobodni znakovi koji lebde iznad njih. Mirenje duha i osećanja, misli i strasti...

Kazimir Maljevič (1878-1935)

Pripadnik ruske avangarde. 1913 god. slika: "Crni kvadrat na beloj osnovi" kojom počinje suprematizam. Ukinut je pri-

rodni. predmetni i istorijski aspekt. Forma je samo energija koja boji svoje kretanje. Uzbudjenje nije emocija, već najviša snaga u čoveku, temelj i poreklo života. Uzbudjenje se preko misli pretvara u sud kojim se svet pojava realizuje u svestl. Uzbudjenje i misao formiraju duhovni svet u kome nastaje umetnost suprematizma sa univerzalnim osnovnim formama: kvadratom, pravougaonikom, krugom i trouglom. Raznim bojama im se menja energija i stvaraju razne semantičke celine. Posle revolucije, njegova slika "Beli kvadrat na belom» predstavlja konačni cilj: apsolutnu bespredmetnost i tada se suprematizam pretvara u filozofski sistem. Nakon proganjanja preusmerava se na krst kao univerzalni i njegov lični simbol.

Pit Mondrijan (1872-1944)

Od kubista prihvata analitički metod, svetlosnu organizaciju površine i oštru liniju. Oblik mu prolazi kroz metamorfoze i konačno se svodi na geometriju koja se i dalje uprošćava i svodi samo na prave linije i oblike. Boja se nanosi površinski. Koriste se samo tri boje: crvena, plava, žuta i tri neboje: crna. bela i siva. Isključeni su senzibilitet, impresija i lični doživljaj. Mondrijan sve slika uz lenjir, težeći nadindividualnoj umetnosti. Sa Desburgom 1917 pokreće časopis "De stijl" koji je uticao i na Bauhaus gde je držao predavanja. Za vreme II Sv. rata prešao u Njujork gde donekle menja stil sa asocijacijama na svetlosti velegrada.

* * *

Sa ovom trojicom je definitivno dokazano da slikarstvo može i bez predmeta, svodeći se na slle koje samo proizvodi i pretvarajući se u filozofski sistem. Jedni su se orijentisali ka teozofiji i misticizmu, a drugi ka stvaranju novog paralelnog sveta koji se na izvestan način vraća prirodi, utičući na život praktično i duhovno.

RUSKA AVANGARDA

U XIX v. idealizacija narodnog života preko peredvižnika, 1898-1904 estetizam i simbolizam preko časopisa "Svet umetnosti" i grupa "Plava ruža" i "Zlatno runo" (Kuznjecov, Sarajan, Petrov-Vodkin), od 1909-1912 angažovani neoprimitivizam preko Larionova i Gončarove i grupa "Pub karo' i "Magareći rep" (Lentulov. Altman, Fedotova, Javljenski, braća Burljuk. Eksterova. Grigorjev, Maljevič, Tatlin. Šagal). 1912 se javljaju lučizam (rajonizam) i futurizam. Lučizam vode Larionov i Gončarova: objekat emituje zrake, pa se percepcija svodi na zbir svetlosnih odblesaka koji stižu do očiju. Predmeti gube realističke forme. Radi iskazivanja fenomena isijavanja i presecanja zraka, centar pažnje je prostor izmedju objekta i platna, gde se sve zbiva. Lučizam je strog, hermetičan, tehnički, društveno i emotivno neangažovan. Futurizam je odredjeniji i svrstan uz leve tendencije; prolazi kroz faze kubofuturizma, suprematizma i konstruktivizma. To je više tip ponašanja, nego jedinstveni slikarski izraz. F. je protiv malogradjanskog ukusa, a za moderno življenje, tehniku i mašine. Predstavnik ranog konstruktivizma Tatlin osporava duhu pravo na autonomiju i usmerava ka materijalizmu, tehnici i materijalima. Medjutim, paralelno sa ovim pravcima celo vreme postoji i razvija se folklorni realizam kao naslednik ranijih peredvižnika i konačno u formi soc-realizma odnosi prevagu nad modernim pravcima 1932.

Odmah po završetku I Sv. rata avangarda se uključila aktivno u politički život preko umetnosti propagande koja se koristila svim oblicima komuniciranja sa širokim masama: recitalima, mitinzima, spektaklima, povorkama, izložbama, itd. Avangarda se 1918 izjašnjava protiv stare a za novu umetnost i propagira je preko propagandnih vozova, brodova i sl. Otvarani su muzeji i galerije, otkupljivane slike, formirane nove umetničke škole. Medjutim, u profesionalnim telima dolazi do sukoba dve tendencije: laboratorijske i produktivne umetnosti. Laboratorijska umetnost je predstavljena suprematizmom Maljeviča i apstrakcijom Kandinskog. Maljevič 1919 prestaje sa slikanjem, a rad nastavljaju njegovi sledbenici Vesnin, Lisicki, Sujetin i dr. Konstruktivizam Tatlina (spomenik III Internacionali) za kojim dolaze Rodčenko, Gabo i Pevzner. Konstruktivizam je naročito prisutan u pozorišnoj scenografiji (Vesnin, Stepanova, Lisicki). Stavovi ove dve tendencije su radikalno različiti u pogledu funkcije i utilitarnosti umetnosti. Laboratorijska umetnost (Maljevič, Kandinski, braća Pevzner) smatraju da objekat sa estetskim smislom ne može biti utilitaran. dok produktivna umetnost, na protiv, želi da objekat uvede u proizvodnju i

industriju (Tatlin, Rodčenko). Preovladali su ovi poslednji preko "proletkulta", snažne organizacije. Isključivost je rasturila avangardu, ali je kasnije Lenjin rasturio i proletkult, ne dozvolivši nikakvu autonomnu kulturu nezavisnu od partije, koja bi se razvijala nekim novim putevima. To koristi konzervativnim tendencijama, koje preorijentišu umetnost ka soc-realizmu.

DADAIZAM

Krajem I Sv. rata stara avangarda postaje priznata i stvara se nova agresivnija neo-avangarda, destruktivna i sa tendencijom negacije umetnosti u ime života. Tu spadaju na zapadu Dada, magijski realizam i nadrealizam. Iz ratne uznemirenosti i depresije proizilazi destruktivna antiumetnost ili dadaizam (slučajno izabrano ime), koja nije umetnički pokret, već stanje duha. Dadaizam nema teoriju, već samo ruši i ismeva postojeće vrednosti. Dadaizam je začet u ciriškom kabareu "Volter" 1916 (Tristan Cara: «Manifest gospodina Antipirina»). Protagonisti su: M.Janko, H.Arp, H.Bal, H.Richter, R.Hilsenbek i dr. U Americi: M. Duchamp ("Akt koji silazi niz stepenice"(1913), «Fontana Ričarda Muta»(1917), "Prelaz iz device u nevestu", "Nevesta». (1913 odbacuje sliku). F.Pikabja, M.Ray. U Berlinu: dadaizam izlazi na ulicu i u masovnu komunikaciju uz političko angažovanje. Predstavnici: R.Hilsenbek, J.Bader, R.Hausmann, G.Gros, Dž.Harfield, H.Richter. U Kelnu: Max Ernst, H.Arp. U Hanoveru: K.Schwitters (Mercbau),

Tehnike Dade su: redimedi, apsurdne mašine, mehanomorfoze, kolaži, asamblaži, fotomontaže, telesne akcije. Sve je težilo novoj svesti koja bi sa ironijom i cinizmom pretvorila slobodu u anarhiju, logiku u nihilizam, smisao u apsurd.

Tendencije Dade se prenose i u period posle II Sv. rata preko tzv. Neo-dadaizma koji nastavlja sa destrukcijom, kao i preko novog realizma (koji, istina, ima druge ciljeve, ali koristi Dadine tehnike).

MAGIJSKI REALIZAM-METAFIZIČKO SLIKARSTVO

Paralelno sa dadaizmom javljaju se realističke tendengije sa težnjom prevazilaženja verizma. Jedan od protagonista ovakvog pristupa je Anri Ruso "Carinik" koji je izmenio značenje islikane stvarnosti stvorivši od realnog irealno, a od deskriptivnog magično. On naivnom magijom spaja dva sveta stvarajući treći medijalni, blizak kako automatskom radu podsvesti, tako i apstrakciji.

Drugi vid magijskog realizma razvijaju Djordjo de Kiriko i Karlo Kara. Kiriko stvara svoju posebnu ikonografiju: opustele renesansne gradove, krojačke lutke, manekene bez usta i očiju, metafizičke enterijere sa slikom u slici i dr.

Realističke tendencije u Francuskoj 20 tih godina podstiču A,Deren, P.Pikaso i F.Leže (ljudska figura kao mašinizirana forma, moderni svet, tehnika i mašine). One su bliske nemačkoj grupi "Die neue Sachlichkeit» (Nova stvarnost) u kojoj su M.Beckmann, G.Gros, O.Dix, Schlichter, Scholtz i dr. (1923-1929). Oni neguju deziluzionarnu, neemotivnu i hladnu umetnost, donekle blisku ekspresionizmu. Umetnost ove grupe je trezvena. Koriste se banalni motivi, glazirane površine i oštre konture. To je verizam koji zaledjuje stvarnost i transcendira na izvestan način ka magijskom realizmu i nadrealizmu.

NADREALIZAM

Posle I Sv. rata Dada se gasi, ali podstiče novi pokret - nadrealizam oko koga se okupljaju pesnici i slikari: Breton, Elijar, Aragon, Ernst, Pikabija, Miro, Mason, Tangi i dr. Otkrivenli su novi izvori u podsvesti, snovima, halucinaciji, slučaju, fantastici, čime se nadrealizam približio psihoanalizi. Otkrivaju se nove metode kao kadavr ekski, frotaž, kolektivni rad, i dalje se razvijaju redimedi, kolaži, asamblaži, fotomontaže iz Dade, pored klasičnih uljanih tehnika. Na početku nadrealizam je protiv "umetničkog slikarstva" pa se orijentiše ka automatskom stvaralastvu (frotaž) koje podstiče imaginaciju. Slika nije smišljena i planirana struktura, ona je proizvoljna, slučajna i irealna, jer nastaje u podsvesti, posvećuje se pažnja snu, kada se čovek oslobadja logike. Misli funkcionišu slobodno a podsvest konstruiše slike neke druge stvarnosti. U snu nisu tražene nove teme, već analogija metoda, što je bitnije. Nisu slikani snovi, već je proučavano njihovo funkcionisanje. Neočekivani susret elemenata postao je najčešća nadrealistička praksa, kada su

se priključili Magrit, Tangi. De Roj i Salvador Dali, uz uticaj magijskog realizma. Time se čin automatskog stvaranja promenio u automatizam naslikanih predmeta. Ono što je izgubljeno u spontanosti, dobijeno je u fantastici, magičnoj atmosferi, igri simbola i poeziji. Slikarstvo je ponovo potvrdjeno i kao slikarstvo i kao estetička i umetnička delatnost (što je posebno razljutilo Bretona koji je osudio Dalijev "akademizam" koji navodno "od 1935 više nije od interesa za nadrealizam»).

* * *

Dada, magijski realizam i nadrealizam su tri različita. ali povezana pokreta: prvi je radlkalan i agresivan. drugi pomirljiv. a treći oslonjen na naučna saznanja, ideološki usmeren i teorijski najdublji. Prvi je inspirisan Bakunjinom i alhemijom, drugi fantastikom i metafizikom, a treći Frojdom. Njih je spojila zajednička namera da umetnost oslobode racionalnih odnosa koji su ugušili spontanost i odvojili slikarstvo od čoveka i života. Sve ove tendencije su žive i danas u čistom ili modifikovanom vidu.

ENFORMEL (APSTRAKTNI EKSPRESIONIZAM)

Enformel (koji nastaje odmah posle II Sv. rata) nije slikarski pravac u užem smislu reči, već široki pokret koji obuhvata razne tendencije i to:
1/Slikarstvo akcije u SAD (Polok, Gorki. De Kuning, Mandervel, Tobi, Rotko),
2/Lirska apstrakcija u Francuskoj (Vole, Matje, Bazen, Mišo),
3/Slikarstvo materije, II talas enformela (A.Buri, A.Tapies, Saura. Feito).

Cilj umetnika je da stvori evokativnu, a ne reproduktivnu sliku, da "udje u platno" i postigne jedinstvo izmedju svog duševnog stanja i fizičkog pokreta. Sam čin stvaranja je automatizovan bez kontrole i plana izgradnje. Slika nastaje brzo i završava se pražnjenjem gestualne akcije. Ona je psihičko rasterećenje i neposredno direktno ostvarenje ličnosti na platnu. Automatizam u činu slikanja, gest i akcija izneli su u prvi plan novi medijum: slikarevo telo. Enformel je u telu video brojne mogućnosti, bilo da je naslućivao buduću estetiku tela, bilo da je telom afirmisao filozofiju totalnog razaranja. U prvom slučaju stvaralaštvo je izražavalo proces u kome su impulsi polazili od nekog imaginarnog središta i prolazeći kroz telo izlazili iz njega i automatski se prenosili na platno i tako, otudjeni od izvora produžavali svoju egzistenciju. U drugom slučaju upotrebe tela zapaža se obrnuti proces: uvlačenje ideje u dubinu slike, do njenog dna, što je za razliku od fizičke akcije imalo metafizičko značenje. Tada telo nije rodni prostor za dušu već jedan otudjeni život koji naša civilizacija sreće u trenutku biološkog zalaska i prirodnog kraja. Telo je tada paradigma za metaforu o velikom raspadanju, zbog čega u enformelu nema vedrine, radosti ili nade. Materija je spoljni znak i zamena za telo, ona je telo, instinktivno telo, bez tradicije i istorije, s druge strane vremena, ali ekspresivno, živo, s unutrašnjom enigmom. Jedna razlika ipak postoji: u prirodi telo materijalnim razvojem dolazi do svog identiteta, u enformelu metamorfoza tela u materiju dovodi do gubljenja identiteta, pošto se ona raspada i samu sebe ukida.

Nova metodologija u slikarstvu akcije, tašizmu, lirskoj apstrakciji, postavila je u prvi plan fenomenologiju akta slikanja sa tri elementa: brzina u slikanju, odsustvo razmišljanja i nužnost podsvesnog stanja koncentracije. Postoji jedno osvetljenje bez ikakve materijalne funkcije, psihološkog tipa, što znači svetlo stanje onog koji stvara sliku. Enformel je umetnost destrukcije, bez konstruktivnih namera i ciljeva. Jedini cilj je da slika ostvari neposredni kontakt sa unutrašnjim delovanjem slikarevog bića, s tim što se taj uvid u biće (ili sliku) ne obavlja intelektualnim sredstvima, mišlju ili racionalnim metodama, već čistim iskustvom koje ide iznutra iz same slike. Kada se ostvari takav unutrašnji dodir, slika je gotova, ona nema drugog cilja.

OPTIČKA UMETNOST (OP-ART)

Paralelno sa enformelom, razvijalo se i drugačije shvatanje slikarstva u kome je, za razliku od razorene forme, uspostavljen čvrst poredak geometrijskih oblika. Ono je u novim posleratnim uslovima nastavilo ideje Mondrijana, Van Desburga, Kupke i istraživanja Bauhausa i De Stijla. Šezde-

setih godina ove tendencije su se usmerile prema novoj optičkoj umetnosti koja je na nov način postavila osetljivi odnos izmedju umetnosti i društva (V.Vazareli. Ž.Devan, J.Agam, Soto, jezgro «Novih tendencija», francuska grupa za istraživanje vizuelnih umetnosti itd.) Za njih su klasično slikarstvo i skulptura anahronizam jer su rezultat privilegija odredjenih klasa. Sa umetničkog dela po njima treba skinuti auru izuzetnosti i neobičnosti. Delo treba da je osamostaljeno kao plastični sistem i izgradjeno novom metodologijom, zasnovanom na programiranju standardnih modula koji se umnožavaju u automatizovanom procesu realizacije. Vazareli je potpuno racionalizovao kreativni čin, odbacio nadahnuće i usvojio program koji sadrži matematičku kodifikaciju celog procesa. Programirani proces se ostvaruje pomoću standardnih geometrijskih elemenata, multipla; koji se umnožavaju i pokreću, stvarajući razne optičke iluzije i nizove praktično neograničenih metamorfoza.

Kretanje svetlosti i formi je osnovni cilj optičke umetnosti kojim se ona transformiše u kinetičku umetnost. Time se istraživanja prenose na prostor, u kome se na razne načine ostvaruje ideja kretanja. Tako, Jezus Rafael Soto pravi tako osetljive konstrukcije od žica ili plastičnih materijala da se one pokreću na atmosfersku promenu ili na dodir. Na taj način, posmatrač aktivno učestvuje u oblikovanju dela jer mu stalno menja Izgled i vizure. Drugo rešenje nudi Jakov Agam. Njegovi objekti se sastoje iz obojenih rešetki postavljenih tako da se promenom ugla sagledava uvek nova forma. Kretanje čitavog plastičnog sistema još je izraženije kod NIkolasa Šefera koji svoje stvaralaštvo zasniva na matematici, kibernetici i složenim kompjuterskim programima. U modelovanju prostora, Šefer prolazt kroz tri faze:
1/spaciodlnamizam (kada pomoću neprovidnih materijala oblikuje delove prostora),
2/luminodinamizam (kada uvodi svetlost kao modelujući elemenat). i
3/hronodinamizam (kada uzima vreme za predmet oblikovanja).

Šezdesetih godina intenzivno se istražuje u oblasti geometrijske apstrakcije, pa su njene ideje prodrle u lumino-plastičke eksperimente, kompjutersku i mehanografsku umetnost, novi industrijski dizajn, neokonstruktivizam itd. U Americi je značajan pravac tzv. MINIMAL ART (Rotko, Stil, Njuman, Rajnhard), koji se okreću redu i geometriji preko jednostavnih i bezosećajnih monohroma). Razvoj vodi dalje do pravca HARD EDGE (tvrda ivica) sa mladim umetnicima (F.Stela, E.Keli, K.Noland). F.Stela negira sve osim površine samog platna koje je mimo stereotipnog pravougaonika oblikovano u skladu sa oštrom ivicom amblema ili slobodne geometrijske forme. Ideja da sadržaj oblika leži u njemu samom već je u domenu i Minimal art-a a definlsali su je K.Andre, S.de Vit, R.Moris, D.Džad, R.Moris, T.Smit, D.Flavin, L.Bel, M.Bohner i dr. Minimal-art ukida proizvoljnost, odbacuje umetničko delo kao predmet i predmet kao umetničko delo, pa se opredeljuje za neku vrstu fabrikovanog unikata. Minimalisti su bili ubedjeni da "manje znači više», a jednostavnost formi proizilazi iz jednog logičkog sistema koji je zasnovan na kolektivnom iskustvu. Njihova geometrijska forma je prepoznatljiva zato što deluje kao primarna struktura, kao model forme. Delo svoj smisao ostvaruje tek u tri dimenzije, ali to nije delovanje oblika na prostor (postojeći), već stvaranje potpuno novih ambijenata koji će biti definisani samom strukturom ili nekim iskazom koji iz nje proizilazi.

* * *

Enformel i optička umetnost obeležavaju dve krajnje granice u suštinskoj polarizaciji slikarstva u prvom posleratnom periodu. Mada pripadaju apstraktnoj umetnosti, izmedju njih postoji ogromna razlika u namerama, koncepciji, tipovima senzibiliteta i izražajnim sredstvima. Prva kida veze s društvom, druga pokušava da ih uspostavi i pozitivno usmeri. Prva se odvaja od života, druga hoće da udje u njega i da ga osvoji. Jedna razara i odbacuje formu, druga uporno gradi i konstruiše oblik. U jednoj trijumfuju individualizam i anarhija, u drugoj kolektivni duh i graditeljske namere. Enformel je rezultat pesimizma pedesetih godina (vreme egzistencijalizma), a optička umetnost odslikava period stabilizacije šezdesetih godina (vreme strukturalizma).

POP-ART

Pop-art je kao termin i ideja rodjen u Engleskoj, ali je 60-ih doživeo nagli procvat u Americi. Na nastajanje pop-arta su uticali asamblaži neodade, R.Raušenberg

i Džasper Džons koji je predmet pretvorio u sliku i na metaforičan način ukinuo razliku izmedju slike i života. U prvoj generaciji vodeću ulogu imaju: Endi Vorhol, Roj Lihtenštajn, Tom Veselman, Džems Rozenkvist i Klas Oldenburg. Pop-art je preuzeo ikonografiju iz medija masovne kulture: džinovski plakati, stripovi, novine, filmovi, neonske reklame, ambalaža, etikete, svi predmeti velikih potrošačkih serija, vezanih za masovnu potrošnju. Ako su optička i kinetička umetnost autentični proizvodi civilizacije, Pop-art je pravi izraz potrošačkog društva i reklamokratije. To je umetnost konstatacije i statistlčkog popisa stvarnosti bez emotivnog, kritičkog ili idejnog stava. To nekritičko prihvatanje stvarnosti vodi glorifikaciji mita potrošnje i fetišiziranju subkulture iz masovnih medija, robnih kuća i industrija zabave.

Pitanje je: da li je mitska slika koju prikazuje Pop-art stvarni sadržaj života, ili se radi o duhovnoj praznini koja je dovela do mita i identifikaclje sa njim. Može se reći da Pop-art ne otkriva, već prikriva stvarnost, on ne slika istinu već ulepšane komercijalne modele stvarnosti, pa je stoga blizak ruskom soc-realizmu i njegovoj lažnoj predstavi zdravog, radnog i nasmejanog društva.

NOVI REALIZAM

Novi realizam se razvija u Evropi paralelno sa Pop-artom a formirali su ga (1960-1971) Iv Klajn, Arman, Ens, Difren, Tingili, Speri, Sezar, Potela, Niki de Sen Fal i Kristo, dok je teoretičar Pjer Rostani. Novi realizam pokušava da na novi način obnovi pokidane veze izmedju umetnosti i čoveka, pa je s te strane blizak Pop-artu, od koga se inače značajno razlikuje. U centru istraživanja je stvarni predmet, s tim što je postavljen u agresivan ili kritički kontekst i izražen u obliku asamblaža i dekolaža, reljefa i nefunkcionalnih mašina s besmislenim radom u prostoru. Uzimanje predmeta s otpada i njegovo uvodjenje u nove konstrukcije i starežnu strukturu ukazuje na praksu dadaizma, Kurta Švltersa i Marsel Dišana, ma da je taj antiumetnički gest dobio u novom realizmu novo značenje. Njihov redimed nije kao kod Dišana izraz negativnosti, odbijanja i polemike, već pozitivno umetničko sredstvo. Postavljeni u serijama, presovani, pakovani i lepljeni, predmeti su promenili svoje prethodno značenje i povratili svrhovitost u umetničkom delu, a sa njom i estetsku vrednost, u čemu se Novi realizam bitno razlikuje od Dade.

Produbivši krizu slike, Novi realizam se okreće drugim izražajnim sredstvima. Iv Klajn, je koristio modele kao žlve četke - devojke namazane bojom koje ostavljaju otisak na platnu - zatim prazne prostore i sopstveno telo u akciji, a u plavim monohromima stvara čiste metafizičke ikone, okrenute kosmosu i univerzumu. Kod drugih majstora koncentracija na predmet je daleko odredjenija tako da se pomoću njega neposredno utiče na stvarnost, kako to radi Kristo sa pakovanjem objekata, zgrada pa i prostranih ambijenata. Iznenadjenje i šok je izazvala 1960. Tingilijeva mašina «U čast Njujorka», koja je posle besmislenog rada u dvorištu muzeja moderne umetnosti u Njujorku, eksplodirala i uništila samu sebe. Asamblaže i slučajno nadjene predmete Novi realizam je uveo u novi kontekst menjajući im i estetsku funkclju. (Arman sa akumulacijama, Sezar sa kompresijama). Nagomilavanjem jednog istog predmeta postiže se svojevrstan reljef kakve su Armanove akumulaclje ventilatora ili revolvera. U ostvarenju kvantlteta Sezar uvodi mehaničko presovanje koje se obavlja na otpadu, u ateljeu ili na groblju automobila. Na taj načln, predmet je izgubio prvobitno značenje. Količinom predmet se poništava kao predmet, ruši se njegov identitet, ali novu izražajnu snagu dobija sam kvantitet. Kvantitet je u suštini jedna struktura koja se na različite načine ponavlja u svim oblastima života pa i u umetnosti. Nju je Novi realizam video, otkrio i pretvorio u estetičku kategorlju.

NOVA FIGURACIJA

Za razliku od Pop-arta i Novog realizma. obnova predmetnog značenja u Novoj figuraciji odvijala se prirodno, bez skokova i naglih promena, pošto je figuralno slikarstvo zadržalo kontinuitet i u vreme enformela i optičke umetnosti. Medjutim. dok je klasično figuralno slikarstvo udaljavanjem od života završilo u krajnjem estetizmu, Nova figuracija se okreće prema vremeru i prostoru, socijalnim i političkim problemima. Ma da se u nekim situacijama oslanjala na ekspresionizam i nadrealizam, Nova figuracija je svoje prave izvore našla u radovima Žana Dibifea,

Frensisa Bejkna i grupe «Kobra». Dibife je stvorio veoma ličan izraz, odbacivši prostor, svetlo-tamnu modelaciju, stabilnu formu i stare funkcije boje i crteža, dakle vizuelnu deskripciju, a uveo materijale iz sveta oko sebe: zemlju, slamu, garež, krpe, hartiju, lišće, plastiku. Zatim je to razvio i naneo u visokim pastama, grebao i škrabao, pa time doprlneo i enformelu. Medjutim, kasnije, preko takve guste paste on islikava ili ugrebava naivne ljudske crteže, inspirisane radovima dece i umobolnika. Još kasnije, 60-ih godina, figura se još više degradira i svodi na automatske zapise ameboidnih formi.

Članovi grupe «Kobra" (Alešinski, Jorn, Kornej i Konstan) su u periodu 1948-50 težili da postignu što veću neposrednost i automatizam u postupku, kako bi direktno, bez racionalne kontrole, ostvarili nesvesne impulse. Frensis Bejkn (Engleska) radi mračne cikluse sa raspećima i scenama iz mesarnica. U drugom talasu Nove figuracije 60-ih, predmet se pretvara u izraz subjektlvne psihološke projekcije, tako da njegovo značenje ne zavisi od strukture, već od ideologija koje su stvorene mimo njega i izvan slike. Sve u svemu, Nova figuraclja nije slikarski pravac u užem smislu reči, već skup nekoliko različitih slikarskih izraza, narativnth i simboličnih, koji imaju zajedničku oznaku u korišćenju čovekovog lika kao medijuma za uspostavljanje odnosa sa životom i istorijom.

U delu Nove figuracije u kome pretežu narativni sadržaji (Ajo, Arojo, Telemak, Kremonini, Bos i dr.) umetnik je neposrednu vezu sa stvarnošću i «Hladan pogled» ostvario proširivanjem tematike na svakodnevnicu i na novi žanr urbanog života. Prizori iz kupatila, kuhinja, s ulice, pljačke, gangsterski obračuni, ulični seks, postaju osnovni motivi kojima su ovi slikari otkrili nove forme umetničke ekspresije i identifikovali se sa gledaocima.

U drugoj struji, simboličkoj figuraciji, priča je svedena, a ulicu i urbani pejzaž zamenjuje metaforično razmišljanje o životu i čovekovoj egzistenciji. To su često depresivne slike, sa zagonetnim i metaforičnim sadržajima, ponekad surove i brutalne u formi ali sa željom da se sačuvaju pikturalne vrednosti i likovno dovede u sklad sa idejnim.

Treći tok Nove figuracije, angažovana umetnost, nastao je kao reakcija na političku i socijalnu situaciju savremenog sveta 60-ih godina. Tako se slikarstvo uključuje u progresivne pokrete (Španija), obradjujući teme: politički zatvorenici, hapšenja, demonstracije, štrajkovi, masakri. U prvom planu je tema. Ne šta, nego kako, koriste se sredstva plakata i novina, proglasi, karikatura, grafika. Beži se od larpurlartizma, alijenacije i postvarenja (Aroj, Kanogar).

* * *

U sva tri poslednja pokreta, predmet je u centru istraživanja, mada njegove semantičke vrednosti nlsu iste. U Pop-artu on je značio tačno to što je predstavljao. U Novom realizmu, njegovo značenje je promenjeno kontekstom u koji je doveden. U Novoj figuraciji ono je odredjeno društvenim i političkim stavovima samog umetnika. Pop-art je bio inertan i kritički neangažovan. Novi realizam je dao pozitivan smisao dadaistlčkom antiumetničkom gestu, dok je Nova flguraclja otišla najdalje u reakciji na društvene pojave, Opet je postavljeno pitanje: u kojoj meri umetnost sme da bude uvučena u konkretne društvene i političke situacije? Sada se takvo pitanje više ne postavlja. Problem jc samo kako ostvariti angažovanost: u sebi, polemikom i destrukcijom sopstvenih struktura, na slici, slikajući odredjene situacije, scene i prizore u društvu, ili van sebe, pretvarajući se u druge medijume koji aktivno deluju u realnom prostoru života. U svakom slučaju, obnovom predmetnog značenja izmedju društva i umetnosti, uspostavljen je napet odnos koji će dostići kulminaciju u 1968 god.

KONCEPTUALIZAM

Krajem 60-ih godina usled opšte društveno-političke krize, dolazi do štrajkova, pobuna, studentskih nemira, terorizma i nereda. U toj atmosferi borbe, poraza i bekstva od nametnute stvarnosti dolazi do preokreta u umetnosti: povećava se angažovanost Nove flguracije koja delom prelazi u političko slikarstvo i tzv. gerilsku umetnost, a takodje se javlja i tzv, dematerijalizovana umetnost.

Siromašna umetnost, konceptualizam, post-moderna umetnost, Nova umetnička

praksa, kako su označavani novi avangardni predlozi krajem 70-ih i početkom 80-ih godina, podrazumevaju razne pojave i heterogena istraživanja u kojima se mogu prepoznati dva zajednička stava: istraživanje novih medijuma i odbacivanje umetničkog dela kao završenog estetičkog objekta. Konceptualizam polazi od toga da stvori «neprihvatljivo kao umetnost" u varljivoj nadi da će takvo delo izbeći robni status, u totalnoj kritici društva i postojeće umetnosti. Konceptualizam je umesto gotovog umetničkog dela predložio proces i u središte postavio elemenat vremena. Čulno iskustvo gubi značaj, umetnost više nije vizuelno opažanje i stvaranje predmeta, već namera i odluka, dematerijalizovana ideja od koje ostaju dokumentarni tragovi u vidu fotosa, grafikona, tekstova, video i audio traka. Oslanjajući se na Dišana, Rusku avangardu, Iv Klajna, Džona Kejdža, spise A.Rajnharda, Minimal art (De Vit, Moris. Andre), Pop-art i dr., dematerijalizovana umetnost se razvijala u različitim pravcima i u njenim redovima su se našle razne grupe i pojedinci širom sveta. Razlikujemo tri osnovna toka: Zemna umetnost (Land-art), Telesna umetnost (Body-art) i Analitički konceptualizam, radovi koji se bave ontološkom prirodom umetnosti bilo da su usmereni jezičkim istraživanjima bilo otkrivanju tautoloških sistema (umetnost kao tumačenje ili definicija umetnosti). Džozef Košut je 1967 izložio fotostatički negativ definicije reči «voda», a zatim pokazao svoje omiljene knjige (1967) i dela «Osam staklenih engleskih slova» i «Jedna i tri stolice». Košut je pripadao grupi «Art & Language». Steceker je 1967 konstruisao «Mundus", elektronski aparat kome se mogu postavljati pitanja i dobiti odgovori formulisani na principu simboličke logike.

Land-art izražava težnju da se uspostavi pokidana veza izmedju čoveka i prirode. 1969. Valter de Maria istovaruje u jednoj galeriji 500 m3 zemlje. Herison 1974 izlaže ribnjak u kome ubija šarane strujom. Robert Moris diže «laboratoriju», brdo zemlje visoko 70 m., Majkl Hejcer kopa džinovski rov («Double negativ», 1969/70), a Robert Smitson na Slanom jezeru u Utahu pravi spiralu od zemlje koja ima 50 m. u prečniku, Jan Dibets koristi foto tehnike da deformiše ravan holandski pejzaž («Holandsko brdo», 1971, «Ispravljanje perspektive",1969). Land-art dozvoljava i fotografiju, jer nije važno gde se ostvaruje ideja, već se težište prebacuje na proces i čist koncept.

Kod Body-art-a proces realizacije se ostvaruje u umetnlku i njegovom telu, koje postaje osnovni medijum. Deniz Openhajm je od sunčevih opekotina zaštitio samo deo tela knjigom sa naslovom «Taktika». Koriste se iskustva hepeninga i grupe «Fluxus». Akcije obuhvataju bljuvanje, teške ozlede u cilju probijanja impulsa kolektivno-nesvesnog preko kojih je uspostavljan kontakt sa učesnicima seansi. Razvija se interes za mimiku, gest, pokret, držanje, za "jezik tela» poznat šamanima, vračevima, igračima. akrobatama i tibetanskim kaludjerima. Bilo je i ekstremnih sadomazohističkih egzibicija sa tragičnim krajem (Bečka grupa).

Body-art je korlstio i akcije-performanse u kojima je telo korišćeno kao neka vrsta meta-jezika. Stjuart Brizlej je svoje predstave u Hajd-parku i drugde koristio za kritiku sistema. dok su Džilbert i Džordž (Engleska) počeli od «Živih skulptura» da bi prešli na varijetske akcije i performanse (igra, mimika, pesma, razgovor, vic, ironija, parodija). Jozef Bojs, poznat po performansu «Kako objasniti slike mrtvom zecu», utopijski veruje da u čoveku postoji prirodno, društveno i slobodno biće i da se sloboda može ostvariti samo preko stvaralaštva - umetnosti ili antiumetnosti. On je polje svoje akcije preneo na politički i društveni život i, uz specifičan imidž vodio duge razgovore i polemike sa svojom publikom. Zatim je, vodjen idejama o smernosti, solidarnosti i ljubavi za ljude (čuveno pranje nogu sa asocijacijama na Sv. Pismo) prešao na političku akciju u želji da podigne ugled i misiju umetnika, kao i da uspostavi duhovno jedinstvo čoveka, vraćajuši mu energiju i potrebu za transformacijom njegovih političkih i kulturnih odnosa sa svetom.

HIPERREALIZAM

U reakciji na intelektualizam i hermetizam konceptualne umetnosti, nastao je hiperrealizam (1972, Izložba «Dokumenta V», u Kaselu). Hiperrealizam se naslonio na neka rešenja iz Pop-arta, slikarstva tvrde ivice i eksperimente Dejvida Hoknija, a presudno je bilo interesovanje za fotografiju, koja je potpuno asimilovana i uvučena u slikarsku strukturu. Kada se ona

koristi (ne uvek) najčešće se tačno kopira bojama u tehnici ulja ili akrilika na platnu. Fotos služi kao mrtav izvor za jednu neutralnu vizuelnu predstavu, pa su i motivi obično banalni: urbani pejzaži, ulice, prodavnice, vozila, konji, ljudska lica. Hladnim, tvrdim i superoštrim pogledom, taj repertoar se prenosi u sliku, bez menjanja konteksta, pa se slikarstvo svodi na izuzetnu tehničku veštinu, kako bi se postigla potpuna veristička iluzija stvarnosti. To je nekad izuzetno dugotrajan i složen posao (Žan Olivije Ikle: «Portret prof. Ludviga»). Na pitanje da li je realno s one strane hipermetafizičkog ili je realno zatvorenik vizuelnog, može se reći da hiperrealizam ne iscrpljuje realno, on stvara optički tačnu, ali suštinski i semantički pogrešnu sliku o njemu, on je «stvarno lice sveta koji ne postoji».

U slikarstvu hiperrealista (Robert Kotingem, Ričard Estes, Ralf Koings, Džon Selt) značajno mesto zauzimaju simboli američkog načina života: bleštave svetleće reklame, urbani znaci, veliki i raskošni izlozi, automobili i motori, spoljni sjaj. Medjutim, tako živopisno obojeni i čist svet ne živi u ovim slikama - one su hladne, tvrde i zaledjene u sopstvenoj tehničkoj perfekciji. U odnosu umetnika prema stvarnosti ukinuta je razlika izmedju objekta i slike na štetu predmeta, pošto je on predstavljen istinitije od istinitog. Jedan hiperrealista je rekao da «fotografija ne služi slikarstvu kao pomoćno sredstvo, jer je slikarstvo pomoćno sredstvo za fotografiju», pa je kod Iklea teško razlikovati sliku od fotografije. Tehnika i zanat pretvaraju se u mlt, jer je umetnost potpuno izjednačena sa sposobnošću izvodenja. Dž. de Andrea radi aktove stavljajući veristički obradjeno telo u razne položaje, dok je D.Henson nasuprot tome, obukao figure u realnu odeću, postavio ih u ambijente ulice, samoposluge i zapuštenih delova grada i pokazao kako kupuju, bore se sa policijom, trpe pritisak otudjenja. Ostali hiperrealisti ne dele Hensonovo nezadovoljstvo društvom, već ostaju odani jednoj velikoj zabludi da je iluzija o stvarnosti isto što i stvarnost iluzija.

* * *

Ništa nije suprotnije i različitije od konceptualizma i hiperrealizma, koji su predstavljali dve aktuelne alternative u slikarstvu osme decenije. Prvi je s prezrenjem odbacio zanat i tehnologiju, drugi je u tome našao osnovni cilj. Prvi je ukinuo vizuelno iskustvo i umetnost sveo na ideju, drugi nije imao nikakvu ideju i oslanjao se na vizuelno opažanje pomoću fotoaparata. Prvi je kritika, poricanje i jedan oblik destrukcije, dok je drugi ulepšavanje stvarnosti, ili pasivan, hladan i nezainteresovan stav prema okolinl. Prvi ima osobine avangardnog pokreta, dok je drugi znak stagnacije i zamora. Ipak, i konceptualizam ima svoje uspone i padove (sve do ličnog egzibicionizma i patologije), što je imanentno za svaku avangardu. Konceptualizam je potkopan kad se uključio u komercijalnu mašinu i tada su se umetnici razdvojili i okrenuli ka manirizmu, ili prestali sa radom, ili nastavili svoju angažovanu liniju uključivanjem u politiku.

NEKOLIKO REČI O Dr. LAZARU TRIFUNOVIĆU

Dr. Lazar Trifunović je rodjen u Beogradu 1929., a umro u Parizu 1983. Školovao se u Beogradu, gde je diplomirao i odbranio doktorsku disertaciju iz Istorije umetnosti na Filozofskom fakultetu, na kome je proveo i ceo svoj radni vek. Predavao je istoriju i teoriju moderne umetnosti. Ne napuštajući nastavnu delatnost, od 1962. do 1969. bio je direktor Narodnog muzeja u Beogradu, rukovodio arheološkim istraživanjima na Djerdapu, predavao na Likovnoj akademiji u Prištini, bio glavni urednik časopisa «Umetnost», postavio veliki broj izložbi širom zemlje i napisao kataloge za njih. Svestrano angažovani društveni radnik, nastavnik i pedagog, za sobom je ostavio i obimno naučno delo od nekoliko stotina bibliografskih jedinica: knjiga, eseja, kritika, kataloga, filmova o umetnosti i televizijskih serija. Najvažnija su mu dela:

«Galerija evropskih majstora» (1963),
«Srpska likovna kritika» (1967),
«Srpsko slikarstvo 1900-1950»(1973),
«Petar Ubavkić» (1973),
«Djura Jakšić, pesnik i slikar» (1978),
«Srpska crtačko slikarska škola u Beogradu» (1978),
«Umetnički spomenici Jugoslavije» (1980),
«Od impresionizma do enformela» (1982),
«Slikarstvo Miće Popovića» (1983).

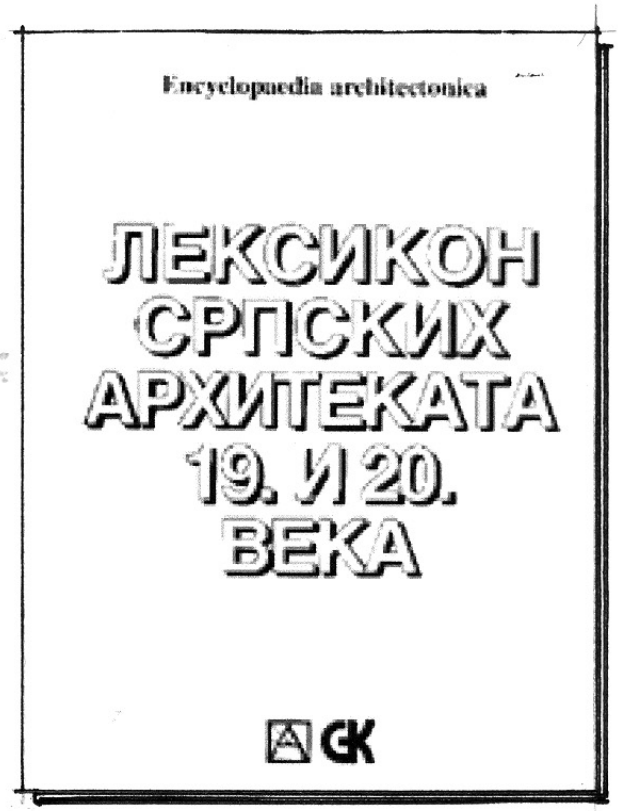
Važne knjige

LEKSIKON SRPSKIH ARHITEKATA 19. I 20. VEKA

Glavni urednik: Dr. Zoran Manević, d.i.a.
Izdavači: Klub arhitekata i Gradjevinska knjiga, Beograd 1999

Postoje nenapisane knjige koje se godinama i decenijama motaju svima nama po glavi, a nikako da se pojave i na papiru. Svi smo svesni činjenice da zemlje koje poseduju arhitekturu, a mi smo neminovno medju njima, moraju da imaju i neke zapise o svojim stvaraocima. U srednjem veku nije bilo važno ko je projektovao katedralu u jednom gradu, važno je bilo sačuvati ime gradonačelnika. Kao začetnik gotike u arhitekturi ne smatra se nepoznati graditelj opatijske crkve St. Denis u okolini Pariza, već njen investitor opat Suger! Pa i mi, kao da smo se vratili u (uslovni) mrak srednjeg veka, bar što se tiče statusa arhitekata. Veoma dobro znamo ko je direktor Direkcije za izgradnju zemlje, ali sa teškom mukom saznajemo ko su projektanti svih onih monumentalnih dela na bazi kojih direktor dobi ona silna odlikovanja. Vredna dela se raubuju i neovlašćeno i nakazno nadgradjuju, arhitekte nemaju nikakva prava da spreče ovaj pokolj (pogotovo ako su dva metra ispod zemlje), a konačno i njihova imena, potpuno u skladu sa takvom situacijom, polako i neminovno tonu u duboki zaborav.

Na sreću, ne mire se svi arhitekti sa takvom situacijom. Postoje retki entuzijasti kojima je interes profesije ispred lične promocije i afirmacije i koji ceo zivot posvećuju stručnoj publicistici i informatici, potpuno svesni totalne neisplativosti ovakvih plemenitih stremljenja. Jedan od njih (a oni se mogu prebrojati prstima jedne ruke) je i ugledni istoričar i teoretičar arhitekture Dr. Zoran Manević, inače arhitekta i zaljubljenik svoje profesije.



Životni put Dr. Zorana Manevića je bio trnovit i džombast. Svaki njegov istoriografski i informatički poduhvat je bio praćen zamerkama i podmetanjima onih sujetnih "čelnika i bardova" srpske arhitekture koji "ne znaju baš tačno kako stvar treba da izgleda, ali dobro znaju da ne treba da izgleda tako!". U dobroti srca svojega i u želji da se nikom ne zameri, siroti Dr. Manević je godinama prolazio kao ona legendarna Baba Kurana (maltretirana i gurana). Razni gotovani i gur-guri su ga Izgurali iz Salona arhitekture, uklonili iz akcije osnivanja Muzeja arhitekture (da bi celu ideju potpuno obezvredili), zvocali o neophodnosti komisijskog odlučivanja, pojašnjenju kriterijuma izbora, uključivanju društvenih i strukovnih institucija u obradu materijala, kukali nad sudbinom onih nesretnika koji u tekstovima nisu dovoljno i pravično zastupljeni. Jednom reči, svi ti samozvani kritičari i "velikani", ponašali su se kao oni posetioci javnih WC-a koji se žale na higijenu, ali izbegavaju da Baba-Seri na tanjirić stave njena teško zaradjena dva dinara i da joj pri izlasku kažu bar hvala!

Medjutim, Dr. Manević ne može da miruje. Ovog puta prihvatio se Sizifovskog i najnezahvalnijeg od svih nezahvalnih poslova, nameračio je da izradi nešto što još nikome do sada nije pošlo za rukom. Odlučio da sve srpske rogove sakupi u jednu vreću, odnosno da izradi Leksikon srpskih arhitekata 19. i 20. veka i to, da je samo mrtvih ni po jada, već i živih! I, eto nama problema...

Biti srpski arhitekta, danas je, sem u retkim slučajevima, krajnje neubedljiva čast a skoro nikakvo zadovoljstvo. Prosečan srpski arhitekta ima sledeće prioritete merila sopstvene uspešnosti:
A/ Slava i bogatstvo,
B/ Ako ne može slava, a ono bar bogatstvo,
C/ Ako nema bogatstva i slava bi nešto značila,
D/ Ako nema ništa, onda j...š ga!

Pošto većina arhitekata trenutno jedva sastavlja kraj sa krajem (ukoliko ne radi za rusku ili neku drugu mafiju), svima bi veoma mnogo značilo da budu što pompeznije predstavljeni u jednoj tako prestižnoj publikaciji kao što je Leksikon srpskih arhitekata (priznajem, ni ja nisam neosetljiv po tom pitanju), ali pitanje je kako se u njega uvući i kako se uopšte pravi takav jedan leksikon?

Uobičajeno je da se prvo neki ugledni i bogati izdavač, već afirmisan u ovoj oblasti prihvati tog posla, obezbedi finansijsku konstrukciju, oformi redakciju, utvrdi kriterijume selekcije i način prezentacije, prikupi informacije i sugestije, oformi tekst, obavi potrebne recenzije i na kraju odštampa i distribuira leksikon, čije svako novo izdanje treba da donese nove dopune i poboljšanja.

Dr. Manević je, koliko je bilo moguće, pokušao da krene tim putem. Mnogo gradje je sam prikupio, oformio kriterijume. Pronašao i neke skromne sponzore, medjutim velikih i moćnih izdavača nigde ne beše na vidiku. Mučno je sa nekoliko vernih saradnika napredovao korak po korak, sam noseći na ledjima ovaj neverovatni poduhvat. Što je najneverovatnije, izostala je i saradnja samih arhitekata koji bi trebalo da se gušaju da o sebi dostave što više podataka, sramota me je da priznam, ali ni ja se tu nisam proslavio! Bio sam lenj i inertan kao i ostali!

Pojavila se, medjutim gomila mudraca sa još većom gomilom korisnih i neizvodljivih sugestija. Trebalo je uključiti strukovne organizacije, formirati radna tela i komisije, korigovati kriterijume, iščešljavati svakog pojedinca do najsitnijih detalja. Bio bi to posao za tri generacije i trajao do kraja XXI-og veka. Shvativši da je suočen sa sledeće tri alternative:
A/ da odustane od daljeg posla,
B/ da nastavi do kraja života sa "samoupravnim" usaglašavanjem uz visoku mogućnost da ga tamo neki samonabedjeni autoriteti opet "ispale", i
C/ da sam postane izdavač i stvari konačno sasvim preuzme u svoje ruke,
Dr. Manević se odlučio za poslednju varijantu (i ja bih da sam na njegovom mestu) i kako je znao, umeo i mogao, sam okončao posao u rekordnom roku.

Medjutim, kada je prednacrt teksta prikazan, digla se frka do neba! Mnogi su se osetili povredjenim, jer po njihovom mišljenju nisu bili dostojno i dovoljno predstavljeni. Te nema slika njihovih realizacija, te nema njihovih slika, te nema svih relevantnih podataka o njihovim bleštavim karijerama, te nema društvene verifikacije, te...idi, begaj, nikad kraja zamerkama i kuknjavi.

Ali ni Dr. Manević nije više onaj od pre desetak godina. Oformio je svoju privatnu asocijaciju "Klub arhitekata", postao vlasnik i izdavač veoma popularnih i kvalitetnih arhitektonskih novina "Arhitektura" (koje se SAME izdržavaju), pa zašto ne bi uz pomoć "Gradjevinske knjige" izdao i SVOJ leksikon, najbolje što može u ovim teškim i više nego surovim okolnostima. Korigovao je sve

što je bilo moguće, dodao neke nove podatke, uklonio neke nedostatke...

I Leksikon je konačno izišao krajem 1999-te godine. Po opremi skromna i nepretenciozna knjiga, štampana na hartiji za foto-kopiranje, po unutrašnjem sadržaju još uvek dosta neuravnotežena, ali to je ipak leksikon, pravi leksikon, svidjalo se to nekom ili ne. Tačno je da su neki autori predstavljeni na tri strane, a neki samo na tri reda, ali su ovi poslednji za to, bogme, sami krivi! Da su uredniku poslali bogatiji materijal, bili bi i reprezentativnije predstavljeni. Ubedjeni smo da će iz ovoga izvući odgovarajuću pouku, pa se daleko bolje predstaviti za sledeće izdanje, koje će uslediti daleko pre nego što i slutimo. Što bi se reklo, "Ko hoće, hoće. a ko neće, na grobu mu cveće"!

Dakle, leksikon nije bez mana, ali ni nova Larousse-ova enciklopedija nije savršena. Sigurni smo da će svako novo izdanje biti sve bolje i bogatije, a još smo sigurniji da NIKADA svi neće biti zadovoljni. Prikazani podaci su veoma dragoceni i otvaraju put mnogim daljim istoriografskim istraživanjima. Biće tu puno magistratura i doktorata posvećenih stvaraocima i pojedinim pravcima Blagosiljaće generacije budućih postdiplomaca i Dr. Manevića i njegov Leksikon!

Rad na ovoj dragocenoj knjizi ukazao je i na neke zanimljive fenomene. Pokazalo se da energična privatna inicijativa, može da neutrališe monopolističke i destruktivne uticaje raznih klanova i moćnika sakrivenih iza autoriteta pojedinih uticajnih kuća i asocijacija. Moćnici mogu mnogo što šta da unište i spreče, ali tih i predan rad ipak na kraju odnosi prevagu. Psi laju, a karavan prolazi!

Nijedan student arhitekture ne bi smeo da bude bez ove knjige, ako vas interesuje šta se u ovoj zemlji dešavalo i šta se dešava na polju arhitekture. Ako ne zbrišete u beli svet, neko iz ove knjige će vam kad tad biti guru i uvesti vas u arhitekturu. Upoznajte ga unapred.

I na kraju, da vidimo šta je u ovom leksikonu Dr. Manević napisao o samom sebi. Primetićemo odmah da je skroman i daje samo najosnovnije podatke, čak i bez svoje fotografije, što mi na ovom mestu ispravljamo.

МАНЕВИЋ Зоран
(1937, Скопље)

Студирао у Београду (1956–61). Запослен у Институту за архитектуру и урбанизам Србије (1963–70, са прекидима), Заводу за заштиту споменика културе града Београда (1970–90), Филозофском факултету у Београду (1990–94) и Институту за архитектуру и урбанизам Србије (1994 до данас). Докторирао на Филозофском факултету у Београду (1980). Бавио се историографијом и архитектонском публицистиком.

Библ.: *Пионири модерне архитектуре Београда, Архитектура урбанизам, бр.16, Београд 1962, 46–49; Емотивно и рационално у архитектури Београда, Израз, бр.4, Сарајево 1963, 277–283; L'architecture Yuogoslave contemporaine, L'architecture d'ajourd'hui, br.112-114, Париз 1964, XXVII; Променљиви идеали српских архитеката у XIX веку, Саопштења, изд.ИАУС, св.2, Београд 1969, 56–63; Новија српска архитектура у: Српска архитектура 1900–1970, изд.Музеј савремене уметности, Београд 1972; Јучерашње градитељство, Урбанизам Београда, бр.53–54, Прилог 9, Београд 1979; Градитељи 1, изд.Завод за заштиту споменика културе града, Београд 1986; Архитект Милан Злоковић, изд.Музеј савремене уметности и Институт за историју уметности, Београд 1989; Романтична архитектура, изд.Институт за историју уметности, Београд 1990; Дероко, изд.САС, Београд 1991; Максимовић, изд.САС, Београд 1991; Штерић, изд.САС, Београд 1991; Мандић, изд.САС, Београд 1991; Мартиновић, изд.САС, Београд 1991; Бркић, изд.САС,Београд 1991; Митровић, изд.САС, Београд 1991; Богдановић, изд.САС, Београд 1991; Антић, изд.САС, Београд 1992; Богуновић, изд.САС, Београд 1992; Цагић, изд.САС,Београд 1992; Личина, изд.САС, Београд 1994; Кековић, изд.САС, Београд 1994; Александар Ђокић, Београд 1995.*

❑ *Мартиновић, 1973, 9.*

POMINJU NAS...

U broju 27/2000 veoma bogatog i atraktivnog lista "Arhitektura", Dr. Zoran Manević daje prikaz našeg tečaja kao i broja 15 ovog našeg biltena/časopisa. Umesto komentara reprodukujemo ovaj prikaz u celini:

Часописи

ARD ЧАСОПИС ЗА ПОЧЕТНИКЕ

Већ неколико година припремни течај Михаила Чанка уводи будуће студенте архитектуре у "тајне простора", уз неговање узајамног поверења и другарства, у атмосфери једне широке породице знатижељних. Првобитно заснован на вештини цртања, курс се полако претвара у праву припремну школу, у којој се вештини архитектонског цртања додаје и знање у широком распону, од историографије до пројектовања. Часопис који прати наставу на курсу и помаже да се знања проширују, јесте логична допуна овог педагошког подухвата.

Садржај најновијег, петнаестог броја, поред редовних рубрика намењених полазницима курса (новогодишња анкета, квиз из историје архитектуре) доноси и есеј Илије Глигоријевића ("Архитектура данас"), преузет из новосадског ДаНС-а, детаљну презентацију Стамбеног објекта на Бановом брду (аутори Александар Ђокић и Милош Чанак) као и изванредни есеј Михаила Чанка, руководиоца курса, "О отвореном мишљењу у архитектури".

АРД обогаћује нашу скромну архитектонску публицистику. Мада је часопис намењен пре свега полазницима Чанкове школе, ширењем садржаја он постаје занимљив за сваког знатижељног архитекту.

З.М.

GOSPODJA LIDIJA MACURA IZLAZE U HERCEG NOVOM

Gospodja Lidija Macura ugledni pedagog i izuzetna slikarka, otvorila je 5 maja 2000. izložbu svojih slika u Galeriji Josipa-Bepa Benkovića u Herceg-Novom. Ovim putem joj šaljemo naše čestitke i najlepše želje.

ISPRAVKA: NIJE PRATILJA MIS SRBIJE, VEĆ MIS JUGOSLAVIJE

U prikazu života i rada arhitekte Milosava-Miše Mitića (br.16/2000 ovog Biltena), greškom smo naveli da je njegova supruga Nada Mitić u mladosti bila pratilja Mis Srbije, što je netačno. Gospodja Nada Mitić je bila pratilja na prvom izboru za Mis Jugoslavije 1957, pri čemu joj je prvo mesto izmaklo pre svega zbog organizovane podrške hrvatskog lobija njihovim kandidatkinjama, dok iza nje nije stojao niko živi. Evo i njene slike koja najbolje svedoči kako kradje glasova ne postoje samo u politici već i u ovakvim prilikama. Izvinjavamo se Gospodji Mitić zbog greške.

TUKU I NAŠE BIVŠE DJAKE ...

Tragom vesti sa www.freeserbia.org.

23. maj 2000. UTORAK - fakulteti -

❑ **Nasilje nad studentima Arhitektonskog fakulteta** - U 22:57 studenti Arhitekture su posle celodnevnog skupa izlazili iz zgrade fakulteta kada ih je na vratima sačekalo dvadesetak maskiranih ljudi sa hirurškim maskama na licima i trenerkama i krenuli da **batinaju studente i nekolicinu profesora koji su ostali.** Nakon celodnevnih pretnji posledicama ostajanja na fakultetu studenti su rešili da izađu i da nastave protest sutra. Ničim izazvani, batinaši su krenuli da biju sve koje su se u tom trenutku našli na ulazu u fakultet. Za sada nije poznato koliko je ljudi povređeno. **Grupa studenata je ostala zarobljena na fakultetu, deo ulice ispred fakulteta je zamračen, a na samom ulazu u zgradu primećena je grupa na kratko ošišanih ljudi u trenerkama.**

Ovako ružne vesti moraju da se provere, pa smo preturili sve brojeve "Politike" iz te nedelje i nismo ništa našli o noćnim pogromima nad studentima arhitekture, a AKO NEČEGA U "POLITICI" NEMA, TO SE NIJE NI DOGODILO! Radi se, sudeći po svemu, o zlonamernoj dezinformaciji, tim pre što se, koliko nam je poznato, ni Društvo arhitekata do sada još nije oglasilo! Medjutim, šta ako ipak, ipak....? Šta ipak, zaveži, bre, matori, od tebe je dosta i ovoliko!

Nisam. Čiko, ovo ja crt'o majke mi!

Pojma nemam ko je!

SVI TRIJENALI IVICE MLADJENOVIĆA

Još pre petnaest godina, arhitekta Ivica Mladjenović je uz nevidjen trud, trošak i angažovanje, organizovao u Beogradu svoj prvi Trijenale svetske arhitekture. Vi dobro znate, kakvi su srbi (pa i arhitekti), nikada se ne raduju tudjim uspesima, a kada komšiji crkne krava, e, to je pravo slavlje! Medjutim, kada je nešto PUN pogodak, onda više nema trte-mrte. Ima svi da zavežu i bogme, zavezali su. Svi, od studenata do penzionera uživali su u poplavi predivnih vizuelnih informacija o savremenoj arhitekturi kojima nas je Ivica zasipao na svom prvom Trijenalu. Nešto nam je bilo poznato, a nešto, Boga mi, videsmo po prvi put i svidelo nam se veoma!

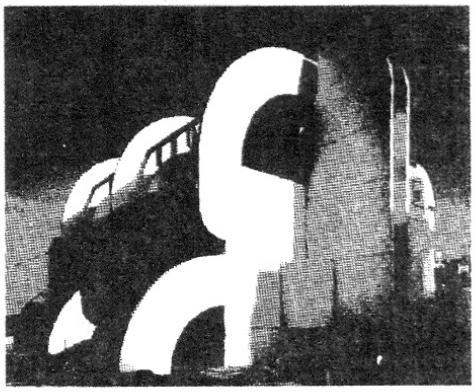
Prvi Trijenale (sa velikim T), dodje i prodje, ali Ivica ne miruje. Suprotno starom srpskom običaju da se nešto napravi, da se izgalami, a onda da se sve zaboravi i napusti za uvek, Ivica je na opšte zaprepašćenje, kljucao u mraku, kljucao pa iskljucao i sledeći, drugi po redu Trijenale, ne manje zanimljiv i koristan. Tu smo se i mi već razmazili i navikli na lepo, pa nas uopšte nije začudilo što su se, bez obzira na raspadanje sveta oko nas, trijenali i dalje nastavili, treći, četvrti, peti, a sada evo i šestog!

Kada se muvamo po jednoj od ovih velelepnih i dobro osmišljenih izložbi, preplavljeni zadovoljstvom što smo i mi kakvi-takvi akteri u svetu arhitekture koji nas okružuje, skloni smo da zaboravimo, koliko je ljubavi, truda, vremena i sredstava uloženo u pripremu ovih poduhvata, kao i da iza svega toga stoji samo jedan jedini čovek, entuzijasta i erudita, arhitekta Ivica Mladjenović, koga smo vam već predstavili na prvoj strani ovog biltena, kao zamislioca i konceptora stambenog naselja "Golf 12", stecišta arhitekata iz celog sveta. Sve što smo tu rekli o žrtvama i odricanjima važi i za ovaj serijal Trijenala, za koji se nadamo da će se i dalje nastaviti a da ću čak i JA, česna starina, imati priliku da i dalje uživam u njima.

A šta je sa sponzorima? Šta je sa svim onim ljubiteljima arhitekture koji su skloni da Ivicu tapšu po ramenu, hvale i uživaju u njegovim spektaklima? Jes' da on ponekog od njih i ulovi, ali to je mršava ispomoć. Svi se nekako gicnu i izmigolje; te nisu pri parama, te imaju nekih drugih neodložnih obaveza, te, 'oće oni, kako da ne, ali malo kasnije (na Svetoga Živka), sve u svemu, opet uglavnom sve padne na Ivicina pleća i to je njegov krst koji on (izgleda sa ljubavlju i zadovoljstvom) nosi. Sigurno ne znate da on doskora čak ni kompjuter nije imao, nije mogao ni na Internet da izadje, možete li uopšte da shvatite, kako je bez Interneta uspevao da uspostavi i održava tolike veze? Gde su bile te grdosije od tzv."sponzora" dok je on šest trijenala pripremio i nas svetosavski prosvećivao? Da li ima izgleda da sasvim na kratko Grad i Republika zakopaju svoje ratne sekire i pronadju neki napušteni magacin u kome bi se mogla oformiti jedna stalna postavka svetske arhitekture. Bože, kako bi to bilo krasno kada bi takva jedna postavka postala apoteoza svetske arhitekture, a ne lokalnog političkog marketinga, koga nam je već preko glave.

Konačno, možemo li i mi nešto da pomognemo dobrom čika Ivici? VI Trijenale se otvara 22 juna 2000, što znači desetak dana pre vašeg prijemnog ispita. Mogli bismo na pr., da pokupimo dobrovoljce i odemo da mu malo pomognemo oko kačenja slika. Možemo da tamo odemo kolektivno i zamolimo da nam Ivica ponešto ispriča o savremenoj arhitekturi i velikim arhitektima koje lično poznaje, možemo da debelo proučimo sve izložene fotose, a u svakom slučaju možemo da ga i mi (kao ostali džiberi) potapšemo po ramenu, pohvalimo i zbrišemo, ostavivši ga da plati račun i opere sudove...

ROMANTIČNA ARHITEKTURA
11000 Београд
Кадињачка 27
тел / факс 510.624



А.Бокић. Графостаница. 1977

SIXTH BELGRADE TRIENNIAL OF WORLD ARCHITECTURE

ŠESTI BEOGRADSKI TRIJENALE SVETSKE ARHITEKTURE

NEW REVIVAL OF LIGHT • NOVO BUĐENJE SVETLOSTI

June 28th – AUGUST 27th 2000

ART PAVILION »CVIJETA ZUZORIĆ«
Wednesday at 18:30 on June 28, 2000
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART
Wednesday at 20:30 on June 28, 2000

Author of the concept, selections & total-design:
IVICA MLADJENOVIĆ
Realization: **STUDIO LINIJA A**

100 ARCHITECTS OF THE WORLD WHO HAVE MARKED THE 20th CENTURY

Exclusive
THE AGA KHAN AWARD FOR ARCHITECTURE (1980-2000)

PARTICIPANTS AT A SPECIAL INVITATION
Behruz Cinici (Istanbul) * Architecture•Studio (Paris) * Omrania & Associates (Riyadh)
Shanghai Modern Architectural Design (Group) * Selections of Hungarian and Polish architects

50 YEARS OF ARCHITECTURE OF ENERGOPROJEKT: 10 REPRESENTATIVE BUILDINGS

THREE GENERATIONS
Justus Dahinden (1926), Aleksandar Djokić (1936), Tibor Palankai (1948)

VISIONARY DESIGNS OF BELGRADE & FOREIGN STUDENTS & YOUNG ARCHITECTS

WORLD HOME GOLF (Belgrade, 1992-2000)
(8 buildings with 10-14 apartments each, designed by 8 architects from 8 countries)
WHITE CITY- BELGRADE CENTRE OF CULTURE, ART, SCIENCE & LEISURE (2000?)
WORLD PROJECT – VILLAGE OF PEACE
(12 houses 70 m2 each, designed by 12 architects from 11 countries, Hungary 2001)
PAOLO PORTOGHESI, IVICA MLADJENOVIĆ and **JOVAN MANDIĆ**
in the exclusive housing project "Ledena stena" in Niš

MUSEUM OF VISIONARY ARCHITECTURE, designed by **NEBOJŠA RUŽIĆ-VARDA**
dedicated to Ivica Mladjenović and his friends in the world
NEW MUSEUM OF CONTEMPORARY ART & MUSEUM OF BELGRADE
in the reconstructed Ušće Tower & Museum of Contemporary Art
designed by Ivica Mladjenović & Nebojša Ružić-Varda

FIRST HAPPENING at **ART PAVILION »CVIJETA ZUZORIĆ«** (at 19:00 on June 29, 2000)
Dahinden & Palankai show, Rigips presentation, Triennial Honourable Mentions

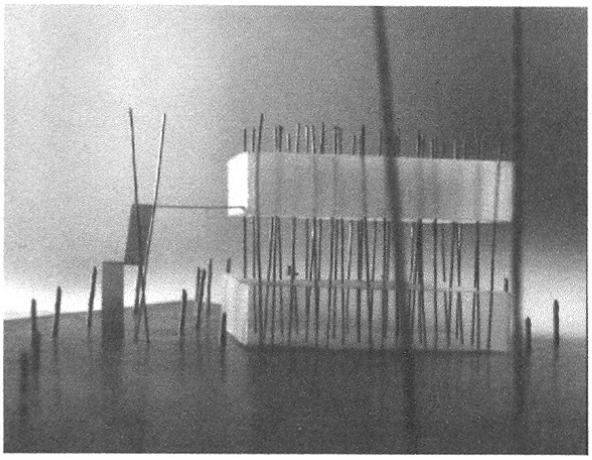
CHILDREN OF SERBIA through **MINI-KVIZ** draw **ARCITECTURE of 21th century**

WELCOME TO BELGRADE – BELGRADE IS THE WORLD

IVICA MLADJENOVIĆ, ARCHITECT
BULEVAR AVNOJA 113, ULAZ 1... 11070 BEOGRAD, YUGOSLAVIA
PHONE+FAX: 381 11 141-426 • STUDIO LINIJA A
E-mail: arhim@eunet.yu

ISPRAVKA: NIJE KAFE–RESTORAN, VEĆ KAFE–KNJIZARA

U br. 16/2000 našeg Biltena prikazali smo ovaj projekat našeg bivšeg učenika Miloša Mirosavića i naveli da se radi o kafe-restoranu. Greška! Radi se o kafe-knjižari. Izvinjavamo se Milošu.



NEKA JE SA SREĆOM, DEČICE!

Ovo je, dragi moji, poslednji broj našeg biltena do vašeg prijemnog ispita i ostalo nam je još sasvim malo vremena, da stvari koliko toliko doteramo. U proseku, nekom vrednoćom se niste mogli pohvaliti, a broj izostanaka je stravičan, naročito u prvoj polovini trećeg trimestra. Verujem da vam je škola teško padala, a bojim se da su mnogi od vas i ovaj kurs shvatili ne kao pravo mesto za dobijanje relevantnih informacija, već kao još jednu i to manje važnu školu, a škole se u principu ne vole. Na vašu sreću niste jedini. I od rukovodilaca drugih kurseva saznajem da su vaše kolege koji idu kod njih lenji i nemotivisani, što je dakle, opšte rasprostranjeni sindrom.

E, pa hajde, da bar ove poslednje dane radimo punom parom! Sva detaljna uputstva o crtanju aule i predispitnom psiho-fizičkom dopingu data su vam u Br. 12 našeg biltena, koji vam je na vreme podeljen. Videli ste koliko smo mnogo radili na terenu i mislim da vam je to jako koristilo. Kada se sa terena vrati na postavku, odmah se vidi koliko sve lakše ide i kako ni najteža postavka nije bauk. U stvari, i pored sve lenjosti, ipak ste dosta stvari naučili o crtanju i više ne pravite ozbiljnije greške. Potrebno je samo da se još malo doterate u pogledu finalizacije. Što se tiče teorije, tu ste šuplji k'o crkveno zvono, pre svega zbog velikog broja izostanaka. Pokušaćemo do kraja sa dopunskim časovima i testovima, koliko da se malo prizovete sebi, pa šta uradimo to nam je!

I na kraju, ostaje da vam Profesor Miša, Teta Nada i ja poželimo sve najlepše na ispitu i u budućem životu. Zavoleli smo vas (a ko VAS ne bi voleo) takve lenje i uvrnute i od srca se nadamo da će vam se snovi i ostvariti. Srećno vam bilo , najdraža dečice!

SADRŽAJ ARD BILTENA

Br. 17/2000

* Deset godina naselja Golf 12 u Beogradu str. 1
* Naselje Golf 12 – Kuća Aleksandra Djokića str. 4
* Lov na lisicu (M.Č.) str. 10
* The Ray & Maria State center MIT str. 12
* Očima arhitekte: Frank O. Gehry str. 15
* Lanac S, Antuna (M.Č.) str. 18
* Terraforming, Stambeno naselje na Mostarskoj petlji, Beograd (Marija Ćurčić i Djordje Alfirević) str. 19
* Slikarski pravci XX veka (po Lazaru Trifunoviću) str. 26
* Leksikon srpskih arhitekata 19. i 20 veka (Z. Manević) str. 42
* Pominju nas... str. 45
* Gospodja Lidija Macura izlaže u Herceg Novom str. 45
* Ispravka: Nije pratilja Mis Srbije, već Mis Jugoslavije str. 45
* Tuku i naše bivše djake (M.Č.) str. 45
* Svi Trijenali Ivice Mladjenovića str. 46
* Ispravka: Nije kafe-restoran, već kafe-knjižara str. 48
* Neka je sa srećom, dečice! str. 48

IZDAVAČ:

Biro za arhitektonsko projektovanje, istraživanje i edukaciju "ARD", Beograd, Zmaj Ognjenog Vuka 4, Tel. 36.91.787, EMail: smika@EUnet.yu
Ovaj broj je umnožen u 150 primeraka i distribuira se besplatno svim polaznicima Prpremnog tečaja za studije arhitekture i poslovnim prijateljima Biroa "ARD", Beograd, juni 2000